

FÜLEI BALÁZS

REZERVÁTUMBAN AZ
IMPROVIZÁCIÓ!

CADENZAJELENSÉGEK
MOZART ÉS BEETHOVEN
ZONGORAVERSENYEIBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

10.18132/LFZE.2013.20

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású doktori iskola

REZERVÁTUMBAN AZ IMPROVIZÁCIÓ!

CADENZAJELENSEGEK
MOZART ÉS BEETHOVEN
ZONGORAVERSENYEIBEN

FÜLEI BALÁZS

TÉMAVEZETŐ: DR. Habil. KOMLÓS KATALIN PhD, DSc

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Rövidítések.....	III
Köszönetnyilvánítás.....	IV
Bevezetés.....	V
1. A cadenza fogalmának meghatározása.....	1
2. Teoretikus megközelítés.....	3
2.1. Preambulum: Egységes zenei köznyelv és differenciálódás.....	3
2.2. Improvizáció és tankönyvek a 18. század előtt.....	5
2.3. 18. századi hangszeres és énekes iskolák a cadenzáról.....	8
2.4. Kettősversenyek cadenzái.....	21
2.5. Az <i>Übergang</i> , vagy <i>Eingang</i>	24
3. Analitikus megközelítés.....	25
3.1. A szerző által megkomponált cadenzák.....	25
3.1.1. Mozart cadenzái.....	25
3.1.2. Mozart kettős- és hármaversenyének cadenzái.....	38
3.1.3. Mozart <i>Eingangjai</i>	41
3.1.4. Beethoven cadenzái.....	47
3.1.5. Beethoven <i>Eingangjai</i>	70
3.2. Más szerző művéhez komponált cadenzák.....	77
3.2.1. Mozart cadenzái más szerzők műveiből átdolgozott zongoraversenyekhez.....	77
3.2.2. Beethoven cadenzái Mozart d-moll zongoraversenyéhez.....	85
4. Előadói megközelítés.....	92
4.1. Társszerző vagy előadóművész?.....	92
4.2. Stílusproblémák.....	95
4.3. Túl a szakmai kérdéseken.....	97
4.4. Verbális és nonverbális tanulás.....	99
4.5. Az egyéniség szerepe a cadenzákban.....	101
4.6. A hangszerek fejlődésének hatása a cadenzákra.....	102
4.7. Tapasztalatok a felvételekkel kapcsolatban.....	105
Összegzés.....	107
Bibliográfia.....	108

Függelék.....	111
I. Hangfelvételi táblázatok.....	112
Mozart táblázatok.....	112
Beethoven táblázatok.....	144
II. A függelékhez mellékelt CD lemez műsora.....	152
III. Fakszimilék.....	154

RÖVIDÍTÉSEK

Bach/Versuch = Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin: 1753 és 1762. Faksimile kiadása: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1957.

Badura-Skoda = Badura-Skoda, Eva and Paul: *Interpreting Mozart on the Keyboard*. London, Barrie and Rockliff, 1962. Fordította: Leo Black

Grove-cadenza = Badura-Skoda, Eva – Drabkin, William – Jones, Andrew V: „Cadenza”. In: Stanley Sedie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, 4. kötet, London: Macmillan, 2001, 783-790. old.

Pernye = Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*, Zeneműkiadó Budapest, 1974

Quantz/Versuch = Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752. Magyar fordításban címe: Fuvolaiskola, fordította Székely András. Argumentum Kiadó, Budapest, 2011

Schiff = Schiff András: „Mozart zongoraversenyeinek tolmácsolása” – esszé, megjelent a Schiff András: *A Zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról* c. kötetben, szerkesztette Hamburger Klára. Vince Kiadó: Budapest, 2003

Swain = Swain, Joseph P.: „Form and Function of the Classical Cadenza”. *The Journal of Musicology*, 6. évf. 1. szám (1988. tél)

Tosi = Tosi, Pier Francesco – Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Gesangkunst*. Fordította és jegyzetekkel ellátta J. F. Agricola, Berlin, George Ludewig Winter, 1757. Faksimile kiadása megjelent: Lipcse, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966

Türk/Klavierschule = Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule*, Leipzig und Halle, 1789. Faksimile kiadás: Bärenreiter Verlag, Kassel, 1967

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Kimondhatatlanul hálás vagyok konzulensem, Dr. Komlós Katalin odaadó és éjjel-nappal rendelkezésre álló segítségéért, türelméért, szeretetéért.

Köszönettel tartozom előző konzulensemnek, Dr. Dolinszky Miklósnak a disszertáció megtervezéséhez nyújtott hasznos tanácsaiért.

Külön köszönöm Eckhardt Máriának, hogy egy augusztusi forró délutánon csak az én kedvemért nyitotta ki a Liszt Akadémia kutatókönyvtárát, ahol saját maga kereste meg nekem Mancini énekes iskoláját.

Köszönettel tartozom Bokor Gabriellának a német fordításoknál nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért.

Végül ezen a lapon szeretném megköszönni szüleimnek, amit már sokszor megköszöntem nekik, de itt még egyszer, valamint valahányszor az életemben valami lezárul és egyben újra kezdődik, ki kell mondanom: az ő támogató szeretetük nélkül nem jutottam volna el a disszertáció megírásáig. Legközelebbi családtagjaimnak pedig hálával tartozom, hogy elviselték férjük/édesapjuk egyébként is jelentős gyakorlási és koncertezési elfoglaltsága mellett a legtöbbször késő éjszakába húzódó disszertációírás időszakát.

BEVEZETÉS

Immáron több, mint másfél évtizede kavarog a fejemben az a mondat, amit egykori kedves ének-zene tanáromtól hallottam: a kadencia az a rész a versenyművekben, ahol a szólista bemutatja tudását. Sokat rágódtam a mondat jelentésén, de időről időre egy-egy szóval is komoly válságba kerültem. Először a „tudás” kezdett el foglalkoztatni, de később a „bemutat” szón is hónapokig merengtem, végül a „szólista” volt a mondat azon eleme, ami miatt elhatároztam, hogy megpróbálok utánanézni, mi is valójában a kadencia.

Mindenkinek ott él az emlékezetében az a pillanat, amikor versenyműtétel végén a zenekar hosszan kitart egy akkordot, előtte még le is lassít egy kicsit, majd a szólóhangszer, vagy a szólóhangszerek magánszáma következik bravúros futamokkal, érzéki megállásokkal, hezitáló gondolatfoszlányokkal, ezután újra belép a zenekar és a tétel véget ér. Ez a szóló a kadencia, amelyet a hazai zenei szaknyelv az olaszból kölcsönzött cadenza terminussal jelöl. A cadenza Itáliából indult hódító útjára, s a zárlat késleltetésének kidíszítéseként értelmezik, amelyet egyes források szerint egy lélegzetvételnyi idő alatt kell előadni. Billentyűs hangszerek esetében az időintervallum már kitolódik és hosszabb cadenza is megengedett. Hihetetlen gyorsasággal formálódik át a kis ornamensnek szánt terület egy egész formarészt kialakító improvizációs rezervátummá. A barokkban a cadenza J. S. Bach V. Brandenburgi versenytől eltekintve minden esetben csupán a zárlat figurációja, a klasszikában azonban már hagyományossá vált, és elmaradhatatlan szerkezeti egysége a versenyművek tételeinek. Habár a cadenza évszázadokig különböző használati formában fennmarad a zenetörténetben, legnagyobb virágzási területe egyértelműen a klasszika, azon belül is a bécsi klasszikus versenyművek, ahol Haydn, Mozart és Beethoven concertóiban nyomon követhető a cadenza szerepének teljes átformálódása. Eleve szembetűnő, hogy Haydn csak egy zongoraversenyéhez komponál cadenzát, Mozart a legtöbbhez cadenzát ír – nagy részüket utólag, Beethoven pedig mindegyik zongoraversenyéhez ír cadenzát, sőt egyhez akár három változatot is.

A cadenza eredetileg a zárlat rögtönzött kidíszítését jelentette; hogyan lehet mégis, hogy a bécsi klasszikus szerzők maguk is komponáltak cadenzákat? Mozart valószínűleg tanítványai, barátai számára komponálta meg cadenzáit, amelyeket saját

művei előadásakor egyébként mindig rögtönzött. Beethoven cadenzái pedig útkeresések, merész, extravagáns kísérletek, amelyek szétfeszítik a cadenza kereteit és teljesen megbontják a versenyműtételek egyensúlyát. Hasonlóan Mozarthoz, ő is utólag jegyezte le cadenzáit és tanítványait mindig arra biztatta, hogy saját cadenzát játsszanak.

Hangversenyeken manapság, ha olyan Mozart, vagy Beethoven zongoraversenyt hallunk, amelyhez a szerző komponált cadenzát, az esetek messze legnagyobb részében az előadók a komponisták saját cadenzáit iktatják be. A hallgató a koronás kvartszextakkord közeledtével már szinte a bőrén érzi, tudja, hogy a cadenzában milyen hangok is következnek, annyiszor hallotta már unalmasan, feszengve játszani ezeket a kis betétszámokat, amelyekben az előadó az improvizáció leple alatt lejegyzett hangokat próbál interpretálni, igaz, kicsit lazább metrumban, olykor belegyorsulva, máskor lelassulva. Ki is merne saját cadenzát improvizálni, amikor Beethoven és Mozart annyi zseniális cadenzát megkomponált? Ki is érhetne ezek nyomába? A cadenza azonban valóban az előadó szabad területe, ahol nem kizárólag interpretációs, de kompozíciós képességeiről is számot kell, hogy adjon. Ehhez legfőképpen stílus- és arányérzék kell, hogy társuljon. Éppen ezért a jó cadenza létrehozásához nem csak a kifogástalan hangszeres tudás szükséges, hanem megannyi más talentum, amelyek valamelyest újra visszahozhatják – még ha csak egy pár percre is – azt az érzetet, hogy az előadó játékos valóban társszerzője is a műnek, nem csak interpretátora.

Itt szeretnék visszatérni az említett három szó közül az elsőre: tudás. A tudás nem a 19. századi értelemben vett virtuozitást, azaz a gyors futamok és hangos oktávmenetek lejátszani tudását jelenti, hanem annak megértését, hogy a cadenza, mint egy kis rezervátumban helyet kapó improvizáció milyen viszonyban van a tétel egészével, a kettő hogyan reagál egymásra. A cadenza Mozart érett zongoraversenyeiben alapvetően kétszólamú, éneklő, a tételek témáit szakaszosan visszaidéző anyagokból áll, míg Beethoven cadenzái sok esetben az anyatétel konkurrenciái, és hangszerkezelésben inkább a zenekar ellenpárjaként, semmint partnereként tűnnek fel. A cadenzajáték esetében a tudás leginkább a cadenza funkciójának megértésén alapul, a stílus- és aránybeli kérdések ennek csupán következményei.

A második szó, amire visszatérek: a bemutat. A bécsi klasszika hozzávetőlegesen 50 éve egyértelműen átmenet az előadóművészet, azaz a

komponista-előadó-hallgató hármas egységének felbomlásában. Haydn és Mozart zongoraversenyeinél a zongora szólista a zenekar partnere, játszótársa, semmi szüksége, hogy bármit is bemutasson a cadenza alkalmával, hiszen bármennyire is versenyműnek fordítja a magyar a concerto szót, jelentése mégis megállapodás, megegyezés: a szólóhangszer tehát a zenekar játékos partnere, azzal kommunikációs viszonyban van. Beethoven zongoraversenyeinél egészen más a helyzet: nincs szó megegyezésről, sem megállapodásról, csak folyamatos versengésről és összehangolatlanságról, ahol a zongora egymaga próbálja felvenni azt a tömeget, amivel rá lehet tromfolni a zenekarra. Beethoven zongoraversenyei már az előadóművészet korából valók, és a szólistának valóban be kell mutatni a cadenzában, hogy mit tud, milyen muníciókkal rendelkezik a zenekarral szemben.

És végül a szólista szó: ez mai értelemben használt fogalom, a 19. század elejéig teljesen ismeretlen. A Beethoven által megteremtett szólistai szerep, ami egyetlen hangszerrel virtuálisan ugyanolyan zenei tömeget képes létrehozni, mint az egész zenekar, szorosan kapcsolódik a kalapácszongora megjelenéséhez. Haydn és Mozart hangszere a csembaló és a fortepiano volt, amelyek hangi adottságaik tekintetében nem vehették fel a versenyt egy teljes zenekarral, inkább csak annak kamaratársai voltak. Beethoven a kalapácszongorával azonban már tisztán a hangerő tekintetében is egyértelműen a zenekari hangzás illúzióját akarja kelteni. Ez szembetűnő cadenzái faktúráján is: gyakoriak a nyolcszólamú akkordok, dús hangzatfelbontások. Mozartnál tehát a szólista csapattag, a zenekar része, Beethovennál azonban magányos harcos, önálló hős.

Disszertációm ezen óriások billentyűs versenyműveinek cadenzáit három aspektusból kívánja vizsgálni. A cadenza általános meghatározása után az első nagy fejezet a Teoretikus megközelítés címet kapta. Itt bevezetésként az európai zene improvizációs jelenségeinek sorsáról értekezem, majd 18. század előtti hangszeres és énekes iskolák tanítási módjait mutatom be, amelyek a rögtönzéshez kapcsolódnak. A Teoretikus megközelítés fő része azonban a 18. századi traktátusok vizsgálatáról szól, amelyek említést tesznek a cadenzák játékaról. Ez a fejezet olyan pontokat kíván felállítani a teoretikusok írásai alapján, amelyek szegletkövekként – tehát külső megerősítésként szolgálhatnak a cadenzák játékát illetően, amelyek azonban mit sem érnek, ha maguk a szerzők által megkomponált cadenzákat nem vizsgáljuk, amire a következő nagy fejezetben, az Analitikus megközelítésben térek ki.

E fejezet Mozart és Beethoven megkomponált cadenzáit, *Eingangjait* vizsgálja, hogy elemzés útján a szerzők gondolkodásmódját a cadenzák belső működése alapján tudja megközelíteni. A továbbiakban Mozart billentyűs szóló- és kettősversenyeinek cadenzáit, *Eingangjait*, majd Beethoven cadenzáit és *Eingangjait* vizsgálja. A fejezet elsősorban feltárni próbálja a cadenzák funkcióját és kapcsolatát a hozzájuk kapcsolódó tétellel, hasonlóságokat és különbségeket próbál felállítani, valamint egyeztetni azokat a Teoretikus megközelítés című fejezetben megismert szabályokkal és törvényekkel.

A következő fejezet az Előadói megközelítés címet kapta, amelyben a 21. század előadójának szemszögéből próbálja vizsgálni Mozart és Beethoven billentyűs versenyműveihez írt cadenzáit. E részben több olyan kérdést vetek fel, amellyel a mai előadó önkéntelenül is szembesül, valamint olyan problémákat mutatok be, amelyek olyan döntéshelyzetbe kényszerítik az előadót, amelyet egyértelműen a bécsi klasszikus zenei nyelv 200-230 éves távlata idéz elő.

Végül a disszertáció függelékében a fenti fejezethez kiegészítésként kutatást végeztem azzal kapcsolatban, hogy 20. századi hangfelvételek során egyes előadók mit játszanak a cadenzák helyén. Olyan táblázatokat készítettem, amelyekben megjelölöm, hogy az előadó a szerzőét, a sajátját, vagy pedig más által megkomponált cadenzákat játszik. A felvételekből szerzett tapasztalatok nagy meglepetéssel szolgáltak, egyúttal inspirációs erővel is hatottak rám és újabb kérdéseket vetettek fel, mindezeket az Előadói megközelítés című fejezet végén összegzem.

Disszertációm célja a cadenzákkal kapcsolatos előadói lehetőségek alapos feltárása és bemutatása, de egyúttal nem titkoltan ösztönzésül kíván szolgálni ahhoz, hogy az előadó merjen bízni magában és improvizálni a cadenzák helyén, vagyis ha képessége megengedi, válassza a nehezebbik utat, és legyen a mű társszerzője, a darabhoz való hozzáállása ne csak előadói, de alkotói is legyen. Habár rezervátumban az improvizáció – de legyen valóban improvizáció.

1. A cadenza meghatározása

A cadenza kifejezés a latin *cadere* szóból származik, jelentése 'zárás', 'zárlat'.

A hazai zenei szaknyelv nem alakított ki olyan magyarosított terminust, amely a concerto vagy ária tételek végéhez közeledően, az utolsó tutti belépés előtti koronával jelölt kvartszextakkord alatt történő díszítést, szabad improvizációt jelölné. A magyarosított *cadencia* kifejezés elsősorban összhangzattani értelemben használatos, amely a 15. századtól kezdve dallami, majd harmóniai zárlatot, jellegzetes akkordikus kohéziót jelöl. A cadenza habár olasz szó, de ebben a megkülönböztetésben „egyértelműen a (versenyművekben stb., a tétel vége előtt előforduló) rögtönzendő szólót jelöli”¹, így nem történhet félreértés a kifejezés használatával kapcsolatban, amelyet az angol nyelv megkülönböztet, a német pedig szintén egybemossa, hasonlóan a magyarhoz.² A cadenza kifejezést a disszertáció egészében kizárólag a versenyművek tételvégi improvizatív szólóbetétszámára alkalmazom, amely a „...szólisták kötelezően szabad területének számít az áriákon, vagy versenyműtégeken belül”.³

A concerto-cadenza virágzásának időszaka a 18. század második fele, egyértelműen az olasz zene hatására kialakult gyakorlat, amely az 1700-as évek elején indul útjára.⁴ A cadenza Haydn és Mozart versenyműveiben díszítésnek tekinthető, amely a szólista nélkülözhetetlen eszköze, hogy hallgatóságát meggyőzze zenei, előadói és hangszeres képességeiről.⁵ „Rendes körülmények között egyetlen szólista sem engedhette meg magának, hogy kihagyja a cadenzát, amikor a korona megjelent az ismert zenei környezetben.”⁶ A cadenzák csoportjába tartozik az *Übergang*⁷, vagy a Mozart által *Eingang*nak nevezett⁸ improvizatív átvezető

¹ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 91. lábjegyzet, 72. old.

² A német zenei szaknyelv a Kadenz kifejezést hasonlóan összemosva használja, mint a magyar a kadenciát, az angol azonban különbséget tesz a cadenza és a cadence kifejezés között.

³ Reinhard Andreas – Rudolf Frisius – David Hiley – Klaus Miehling – Thomas Seedorf – Artur Simon – Lorenz Welker: „Improvisation”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 4 (Kassel: Bärenreiter, 1996), 538-611. hasáb, 573. hasáb

⁴ Erről már 1752-ben Johann Joachim Quantz is ír, lásd Quantz/Versuch, 171. old.

⁵ Quantz/Versuch, 172. old.

⁶ Grove-cadenza, 785. old.

⁷ Lásd: J. A. Hiller: *Anweisung zur Singekunst in der deutschen und italienischen Sprache* (1773), In: Grove-cadenza, 786. old.

⁸ Grove-cadenza, 786. old.

szakasz, amelyet jellemzően a koronával jelölt domináns akkord fölé kell játszani. Ezek az *Eingangok* a legtöbb esetben a rondóformák témavisszatérését előzik meg, ritkábban a versenymű második és harmadik tételét kötik össze.

A concerto-cadenza kialakulásához vezető úton az olasz hatás mellett azt a 16. század végén megjelenő gyakorlatot kell megemlíteni, amely szerint a játékos vagy énekes a mű zárórészét koloratúrákkal látja el.⁹ Ezt a helyet rendszerint egy korona jelöli. Haydn és Mozart billentyűs versenyműveiben a cadenza valóban koloratúra, díszítmény, a zárlat késleltetésének ornamentikája. Beethoven versenyműveinek cadenzái azonban már nem a tétel záróformulájának rögtönzött díszítményei, hanem „sok tekintetben átmeneti betétszámok”¹⁰, amelyek önálló szerkezeti egységként jelennek meg.

⁹ Pernye, 242. old.

¹⁰ Grove-cadenza, 788. old.

2. Teoretikus megközelítés

2.1. Preambulum: Egységes zenei köznyelv és differenciálódás

Olyan zenei környezetben, ahol a szerző, az előadó és a hallgató szerepe bármikor felcserélhető egymással bármilyen módon, egységes zenei köznyelvről beszélünk.

A mindenkori egységes zenei köznyelv elsősorban egy-egy nemzet élő népzenei kultúrája. Colere, azaz művelni: ebből a latin szóból származik a ma oly sok területen emlegetett kultúra. A népzene művelésében, pontosan az élő hagyomány miatt lehetetlen, hogy külön előadóról, külön szerzőről, külön hallgatóról beszéljünk. Az előadó minden alkalommal szerző is, a szerző minden alkalommal előadó is. Mert az előadás, egy dallam eléneklése, eljátszása sohasem történhet másként, minthogy az énekes vagy hangszerjátékos a saját elgondolása alapján variálja és díszíti ki azt. A dallam az ő egyszeri saját szerzeménye és egyszersmind az egész közösség már ismert dallamkincse. Az ismert zenei köznyelv ugyanaz, csak éppen mindig másképpen ugyanaz. Bartók Béla szavaival:

A parasztnének jellemző sajátossága, hogy egységes stílusfajtaikat foglal magában: dallamcsoportokat, melyeknek tagjai szerkezetben és egyéb ismertetőjegyekben igen hasonlóak egymáshoz. Az ilyen egységes stílusok kialakulását az egy irányban ható öntudatlan variáló-ösztönnek kell tulajdonítanunk, amint az valamely azonos viszonyok között [...], egymással szoros kapcsolatban élő, de a külvilágtól [...] többé-kevésbé elszigetelt emberközösségekben érvényesül.¹

Éppen maga az elszigeteltség adja azt az eleven közeget, amelyben a variálás szabadsága minden előadót szerzővé és minden szerzőt előadóvá is tesz egyszerre. Aki variál, mindezt a hangzó zene már hallott élménye alapján teszi, ezáltal a komponálás folyamata nem alkot külön szerepet. Ha az elszigetelt közösségből valaki egy dallamot visz ki, zenéjét az új környezetben – hangzó emlék híján – nem fogják variálni, legfeljebb utánózni és megkérni, hogy tanítsa meg, esetleg jegyezze

¹ Bartók Béla: „A magyar népzene” In: *Bartók Béla válogatott írásai*. Összegejtötte és sajtó alá rendezte Szöல்லősy András. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó (Budapest: 1956) 48. old.

le. Talán ő maga fogja fontosnak tartani, hogy lejegyezze az utókornak, vagy azoknak, akik az alapidallamot nem ismerik. És ettől a pillanattól már megjelenik a kódoló és a dekódoló rejtélyes kapcsolata; a szerző, a lejegyzés és az előadó elszigetelt hármassága.

A műzene népzeneitől való kettéválása azonban cseppet sem ilyen éles váltással történik, ideje végképp nem határozható meg pontosan. Európában az ezredforduló környékének dallamanyagai ha nem is egy közös dallamvilágból fakadnak, de stílusukat tekintve egységesek. Ez az egység nagy léptékben tekintve egészen a középkor végéig megmarad és a rögzítés részletessége is ezen egység gyengülésének arányában mutatkozik meg. Ahol erősebb az élő hagyomány, ott kevésbé részletes lejegyzés szükséges. Ahol a zene művelése differenciáltabb, részletesebb lejegyzés szükséges, figyelembe véve azokat az igényeket, amik a leolvasáshoz nélkülözhetetlenek. Ha például egy dallam kikerül a saját maga elszigetelt közösségéből, csak részletes rögzítéssel lehet közölni a hangzó információt. A rögzítés során biztosan akadnak olyan finom részletek, amelyek nem kerülnek lejegyzésre és így az olvasó (előadó) sem fogja azokat alkalmazni, holott eredeti hangzó mivoltukban még megtalálhatóak voltak. Így tehát elmondhatjuk, hogy a rögzítés folyamata mindenképpen megkötés és behatárolás.

Minél kevésbé megkötött és behatárolt egy kompozíció, előadója annál inkább lehet társszerző. Minél jobban és részletesebben rögzített egy zenemű, előadója annál inkább nevezheti magát csupán interpretátornak. Mivel a kevésbé részletesen rögzített mű előadói sohasem tehetik hangzóvá kétszer ugyanúgy a lejegyzett dallamot, ezért azt mondhatjuk, hogy rögtönzésük, azaz improvizációjuk minden alkalommal megegyezik a komponálás mozzanatával is. Megfordítva: az egységes zenei köznyelvben a komponálás maga az improvizáció.

Szintúgy a műzenében, mint a népzeneben, mihelyst csökken a hangzó emlék és pusztán a lejegyzésre szorítkozik szerző is és játékos is, megbomlik a közös zenei nyelv, és – Pernye András gyönyörű kifejezésével élve – csökken egy mű kompozíciós udvara², megjelennek a független, individuális művek.

Pernye meglátása szerint az egységes zenei köznyelv kora az európai zene történetében szimbolikusan J. S. Bach haláláig, 1750-ig tart. Mozart és Beethoven

² Lásd Pernye, 99.old.: „A kompozíció udvara nem más, mint a mű egy bizonyos rugalmas kerete, adott alkotás rugalmas határa. Ez a keret vagy határ éppen azért rugalmas, mivel a komponista már a mű elkészítésekor számít arra, hogy művét improvizatív fogják előadni.”

billentyűs versenyműveiben már csak elkülönített kis rezervátumokban, a cadenzákban és olykor az *Eingangok*ban van lehetősége improvizálni a játékosnak. A zenei köznyelv bomlásának jelei, hogy már a 18. század első felében megjelennek tankönyvek arra vonatkozóan, hogy milyen a jó cadenza. Egyfajta bizalmatlanságot jelöl az improvizációs terület megkomponálása – senki sem mert úgy improvizálni, ahogyan a szerzők elvárták?

Fontos áttekinteni, hogy milyen traktátusok jelentek meg az európai zenetörténetben és ezek hogyan tanították az improvizációt ahhoz, hogy megértsük azt, miért is érezte Mozart és Beethoven szükségét annak, hogy annyi cadenzát megkomponáljanak.

2.2. Improvizáció és tankönyvek a 18. század előtt

A rögtönzés és interpretáció kapcsolatának alakulása szorosan követhető abból, hogy a korabeli hangszeres tankönyvek hogyan nyilatkoznak az improvizációról. A 18. századi hangszeres tankönyvek előtt fel kell idézni azokat a régi teoretikus könyveket, amelyek a rögtönzött cadenzajáték vizsgálatához nélkülözhetetlenek.

A 15. század ránk maradt legnagyobb orgonagyűjteménye, a *Buxheimer Orgelbuch* összesen 256 darabot tartalmaz, amelynek négy száma az úgynevezett *Fundamentum Organisandi* ('Az orgonálás alapja'). Ez az orgonaiskola merőben különbözik minden hangszeres iskolától: történetesen szöveg alig van benne, viszont kotta annál több. A *Fundamentum Organisandi* szinte minden létező dallamlépésre egy kidolgozott, kidíszített verziót ad. Ilyen módon találhatunk benne felfelé és lefelé lépegető skálákra alkalmazott díszítőszólamokat, terc-, kvintlépésekre alkalmazott ornamentikákat és a tárgyunk szempontjából legfontosabb clausula-díszítéseket.³ Ezek a clausula-díszítések a legelső fellelhető hangszeres cadenzatanulmányok: éppen azt mutatják be, hogy a zárlatokat miként lehet kidíszíteni. Megtalálható számtalan zárlati lépéssor rögtönzésszerű kidíszítése, mint például az 1. kottapéldán látható clausula lehetséges díszítései. A legkülönbözőbb zárlati formulák találhatók

³ Clausula: 'záróformula', 'zárószakasz'.

meg, amelyből megtanulható egy-egy alapidallam helyes előadása, vagyis a helyesen rögtönzött, kidíszített előadása. Végeredményben a Fundamentum Organisandi zeneszerzést tanít, ami – az egységes zenei köznyelvben – nem válik szét sem a rögtönzéstől, sem az előadástól. Hangokkal tanít és a hangokból kialakult rendszer alakítja ki a tanuló számára az egységes zenei világot.

1. kottapélda: Buxheimer Orgelbuch – Fundamentum Organisandi, Clausule de ut in fa et contra ut re mi fa fa mi re ut

Clausule de ut in fa et contra ut re mi fa fa mi re ut
Zeile 5

Sylvestro Ganassi 1535-ből származó, *La Fontegara* című flauto dolce és blockflöteiskolájában is – a hangszer család és azok játéktechnikai bemutatása mellett – bőséges útmutatást kaphatunk (kottapéldákkal) a különböző ereszkedő és emelkedő szekund, terc, kvart, kvint dallamlépésekről, valamint azok lehetséges díszítéseiről. A díszítés alatt Ganassinál is olyan figurációt kell értelmezni, amely akár két hang strukturális kapcsolatát is többtízhangos ornamentikává varázsolja, szem előtt tartva a kidíszítés organikus folyamatát és annak szabályait. A *Buxheimer Orgelbuch*-hoz

hasonlóan itt is megtalálhatjuk a különböző zárlatok kidíszítésének módjait, azonban Ganassi könyvében már nem clausulának nevezi, hanem „Chadenzie”-nek. Ezek a záróformulák, illetve zárómotívumok rendkívül fontosak lesznek Mozart és Beethoven cadenzáinak vizsgálatával kapcsolatban, mert az ő cadenzáik is végeredményben ezekben a zárlatokban gyökereznek (2. kottapélda).

2. kottapélda: Ganassi: La Fontegara – Chadenzie

Chadenzie
[Kadenzen / Cadences]

Fray Tomás de Santa Maria klavikordiskolája (1565) is minden egyéb útmutatás mellett a végső célnak a szabad fantáziálást tartja, vagyis az improvizációt. Könyvében egészen pontosan kijelöli: „Ennek a könyvnek a célja a fantáziajáték művészete...”⁴, vagyis a szabad improvizáció. Ezek a kiemelt tankönyvek tehát nem csak helyes hangszerjátékra tanítanak, nem csak arra, hogy miként kell helyesen lejátszani a zenét, hanem elsősorban arra oktatnak, hogyan kell zenét létrehozni a lejegyzés alapján, de végeredményben attól teljesen függetlenül. Egy olyan zenei világ képét tárják elénk, ahol a játékos mindig szerzője, társszerzője is éppen a darabnak.

⁴ Fray Tomás de Santa Maria: *Arte de tañer fantasía*. (Valladolid: 1565). Német nyelven megjelent: *Wie mit aller Volkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei*. Fordította Eta Harich-Schneider és Ricard Boadella (Leipzig: Kistner & Siegel, 1937), 17. old. Saját fordítás.

2.3. 18. századi hangszeres és énekes iskolák a cadenzáról

A 1700-as években alig jelenik meg billentyűs hangszeriskola⁵, a 18. század közepétől azonban számos olyan összefoglaló énekes- illetve hangszeres iskola lát napvilágot, amelyek egytől egyig útmutatást adnak a fermaták kidíszítéséről és a helyes cadenzajátékról, valamint azok kíséretéről. A cadenzákhoz kapcsolódóan ezek közül hat tankönyvet emelhetünk ki:

1. Pier Francesco Tosi énekesiskolája⁶ (1723), amelyet német fordítója, Johann Friedrich Agricola alaposan ellát jegyzetekkel⁷ (1757)
2. Johann Joachim Quantz fuvolaiskolája (1752)⁸
3. Carl Philipp Emanuel Bach billentyűs iskolája⁹ (1753: első rész, 1762: második rész)
4. Leopold Mozart hegedűiskolája (1756)¹⁰
5. Giambattista Mancini énekesiskolája (1777)¹¹
6. Daniel Gottlob Türk zongoraiskolája (1789)¹²

A fenti tankönyveket megelőzi Francois Couperin csembalóiskolája (1716), azonban ez a tankönyv improvizációról szót sem ejt, elsősorban saját műveinek (Pièces de Clavecin) előadását tanítja. Tosi, Quantz, C. Ph. E. Bach, L. Mozart, G. Mancini és D. G. Türk munkáiban azonban változó arányban, de jelentős információt találunk a cadenzákról, azok játékmódjáról. A hat tankönyvben közös, hogy ének- illetve hangszerteknikai kérdésekről a művek teljes terjedelmének csupán körülbelül egytizede szól, a fennmaradó rész a helyes előadásról, a jó ízlésről, díszítéstechnikáról, a kísérőszólamokról és még sok egyéb dologról közöl olyan

⁵ François Couperin *L'art de toucher le Clavecin* 1716-ban megjelent munkája improvizációról jóformán semmit sem szól, javarészt saját műveit tanítja benne.

⁶ Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' Cantori antichi e moderni*. (Bologna: 1723)

⁷ Pier Francesco Tosi – Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Gesangkunst*. Fordította és jegyzetekkel ellátta J. F. Agricola. (Berlin: George Ludewig Winter, 1757)

⁸ Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. (Berlin: 1752)

⁹ Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*. Első rész (Berlin: 1753), második rész (Berlin: 1762)

¹⁰ Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. (Augsburg: 1756)

¹¹ Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (Milano: Guiseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1777).

¹² Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule*. (Leipzig und Halle: 1789)

információkat, amivel a 18. század második felének zenei ízlésébe nyerhetünk betekintést.

Tosi könyvét Agricola fordításában és az ő kiegészítéseivel érdemes megvizsgálni, ezért időrendi sorrendben Quantz írása az első a 18. században, amelyben a cadenzákról szóló fejezetet keresem meg.

Johann Joachim Quantz fuvolaiskolájának XV. főrészét teljes mértékben a cadenzáknak szenteli. Észrevételei, javaslatai annyira univerzálisak, hogy bármely hangszer cadenzajátékához útmutatást ad. Quantz még röviden le is írja a rögtönzött cadenza megjelenéséről szóló ismereteit:

Nincs talán még fél évszázada sem, hogy ezek a cadenzák az olaszoknál szokásba jöttek, és azután a németek és mások, mindazok, akik igyekeznek olasz ízlés szerint énekelni és játszani, leutánozták.¹³

Ezután egészen konkrét példával áll elő:

... azt kell hinni, hogy a cadenzát csak azután kezdték használni, hogy Corelli rézbe metszve kiadta hegedűre írott¹⁴ 12 szólóját¹⁵.

Majd jegyzetként hozzáteszi:

Nem sokkal az első kiadás után megjelentek ezek a szonáták a szerző [Corelli] neve alatt, újonnan rézbe metszve, és abban az első hat szonáta tizenkét adagiója mellett megtalálhatók kimetszve azok díszített változatai is. Nem volt bennük azonban egy cadenza ad libitum sem. Rövid idővel ezután az egykor osztrák szolgálatban állt híres hegedűs, Nicola Mattei további díszített változatokat szerzett ugyanezekhez az adagiókhoz. Bár ő valamivel többet tett, mint Corelli maga, minthogy ezeket valamiféle rövid díszítményekkel zárta. Ezek azonban még nem cadenza ad libitumok, mint amilyeneket manapság játszanak, hanem szigorúan az ütem rendje szerint haladnak, a basszus feltartóztatása nélkül.¹⁶

¹³ Quantz/Versuch, 171. old.

¹⁴ Arcangelo Corelli Op. 5-ös jelzésű continuokíséretes szóló hegedűszonátáiról van szó.

¹⁵ Quantz/Versuch, 171. old.

¹⁶ Quantz/Versuch, 171. old

Ebből a jegyzetből megtudhatjuk, hogy pontosan az a fajta improvizáció – amit mellesleg Corelli le is jegyez és ki is ad – szorítkozik a Quantz által „cadenza ad libitumnak” nevezett kis rezervátumba, ahol a basszus valóban megáll. Továbbá azt írja, hogy a cadenzák bizonyos formulái már a 17. század végén léteztek, és ehhez jött hozzá a cadenza alatti basszus feltartóztatása:

A legbiztosabb értesülés a cadenza keletkezéséről, hogy néhány évvel az elmúlt század vége előtt és a mostani század első évtizedében a koncertáló szólám végét a folyamatosan előrehaladó basszus fölött egy kis menettel és egy hozzákapcsolt jó trillával játszották, majd körülbelül 1710 és 1716 között a most szokásos cadenza lett a divat, amelynél a basszusnak meg kell állnia.¹⁷

A „most szokásos cadenza” mibenlétét ezután fejti ki Quantz. Számos útmutatása alapján a következők szerint lehet összefoglalni a jó cadenzát:

- A cadenzáknak a darab legfontosabb affektusaiból kell eredni és tartalmazniuk kell a darab legtetszetősebb fordulóit, valamint arra utaló imitációkat.
- Rövidnek és újnak kell lenniük, hogy megnyerjék a hallgatót. A hangnemekben nem kell nagyon távolra kitérni.
- A vidám cadenzáknak tágas ugrásokból és vidám záratokból kell állniuk, a szomorúaknak viszont egymáshoz közel álló, disszonanciákkal kevert hangközökből.
- A darab eredeti ütemmutatóját nem kell figyelembe venni, mert a cadenzáknak éppen a töredezettség a lényegi eleme, nem pedig az összefüggő dallamok.
- Énekhangon és fúvós hangszeren a cadenzáknak olyan hosszúaknak kell lenniük, hogy egy lélegzetre el lehessen őket énekelni, illetve játszani.
- Sohasem kell egy figuránál maradni, hanem törekedni a kellemes változatosságra.
- A cadenza végére hosszú zárótrillát kell alkalmazni.

Quantz számos példával illusztrálja ötleteit, amikkel közelebb juthat a tanuló a jó cadenzajátékhoz. A szélsőségek kiemelésével próbálja rávezetni az olvasót jó ízlésre,

¹⁷ Quantz/Versuch, 171. old.

emellett arra biztat, hogy a jó cadenzajáték alapfeltétele, hogy előzetesen minden ismeretet megszerzünk róla és utána az eleven, hangzó élményekből fejlesztjük ezt a tökéletesség útjára:

... hogy eltanuljuk a jó cadenzajáték módját, igyekeznünk kell sok ügyes embert kifülnünk. Ha mármost előzetesen van némi ismeretünk a cadenzák tulajdonságairól – ahogy azokat én itt közölni igyekszem –, annál jobban tudjuk ellenőrizni azt, amit másoktól hallunk, hogy a jót saját hasznunkra fordítsuk, a rosszat pedig elkerüljük.¹⁸

Quantz szerint a cadenzáknak úgy kell hangozniuk, mintha abban a pillanatban találnák ki őket. Valóban ez is lenne fejezetének célja: „Célom itt főleg a cadenzák rögtönzött kitalálása.”¹⁹ Azonban érezhető, hogy Quantz saját tapasztalatai alapján jelentős pesszimizmussal tekint előre a hangszeresek és énekesek képességeit illetően. Elismeri, hogy egy jó cadenza valóban díszül szolgálhat, ha megfelelő helyen és jól alkalmazzák, azonban ez a legritkább esetben fordul elő, ezért jobb lenne, ha egyáltalán nem is játszanának cadenzát, így talán nagyobb sikerrel játszhatnának el egy művet, anélkül, hogy a rossz cadenzajáték miatt megvetésben részesülnének. „Mindazonáltal mindenkinek, aki énekléssel vagy szólójátékkal foglalkozik, illik vagy kell cadenzát játszania.”²⁰ Ebből a mondatból az olvasható ki, hogy a cadenzajáték egyfajta kötelesség már a 18. század közepén is, de nem értenek hozzá sokan, jobb lenne, ha inkább neki sem fognának. Quantz írásában azonban egy szó sem esik arról, hogy a cadenzát esetleg előre meg kellene komponálni, előre le kellene írni és úgy megtanulni. Továbbra is bízunk a rögtönzésben és abban, hogy a zeneművek nem kőbe vésett, merev alkotások.

Egy másik fontos forrás és recenzió a cadenzák improvizált előadásának 18. századi gyakorlatáról Pier Francesco Tosi énekes iskolája.²¹ Első kiadása Bolognában jelent meg, de alig 20 év múlva már Angliában is elérhető lett és kétszer is kiadták.²² Németre Johann Friedrich Agricola fordította le²³, aki bőséges

¹⁸ Quantz/Versuch, 175. old.

¹⁹ Quantz/Versuch, 176. old.

²⁰ Quantz/Versuch, 172. old.

²¹ Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. (Bologna: 1723)

²² Pier Francesco Tosi: *Observations on the Florid Song*. Fordította John Ernest Galliard, (London: J. Wilcox, 1742 és 1743)

jegyzetanyagoknak álcázva szinte ugyanannyi szöveggel toldotta meg a könyvet, mint amennyit Tosi eredetileg leírt. 1757-ben jelent meg Berlinben.

Tosi határozottan a letűnt régi nagy mesterek híve, akik még tudták, hogyan kell helyesen zenéhez nyúlni. Azért saját korát is felmagasztalja: „Valójában a zene édes harmóniája (gondolván a nagy mesterek kiemelkedő szellemiségére) csak a mi időnkben fejlett olyan magasra, hogy nővérei, a többi szépművészet közül versenytárs nélkül emelkedik ki.”²⁴ Alighogy belekezdene bármilyen témába, rögtön a régieket emlegeti fel és szembeállítja a korabeli énekesekkel. Mindezzel együtt átfogó képet közöl a 18. század első felének zenei gyakorlatáról, s könyvében – akárcsak Quantz, Bach, Mozart és Türk – egy külön fejezetet szentel a cadenzáknak. Tosi úgy ír a korabeli énekesekről, mintha egytől egyig rosszak lennének és példáit sorra a negatívumokból állítja fel. A cadenzák tárgyalásánál sem tesz másképpen:

Az áriák cadenzái közül az utolsónál, ahol az énekesnek mérsékelt szabadsága van, elviselhetetlenül visszaélnék azzal, hogy a zárlatot a többitől megkülönböztessék. Förtelmesen dagad, duzzad, az énekes ragaszkodik az idegesítő trillázásokhoz, és a józan eszűeket, akik egyre jobban szenvednek, a hányingerbe kergetik, hanyagolva minden ízlést, művészetet és ítélőképességet, ugyanis utóbbiak tudják, hogy a szerző általában minden záró cadenzánál hagy egy pár hangot, amelyek elegendők, hogy tempón kívüli hatásvadászat nélkül szerényen kidíszítsék.²⁵

Tosi részletesen elmondja, hogy a cadenza záróhangjai a III-II-I, vagy I-VII-I (tehát például C-dúrban e-d-c, illetve c-h-c) és ezeket kell úgy kidíszíteni, ahogyan a józan ész és az ízlés megköveteli, majd trillával zárni. Tosi természetesen a trillát sem hagyja annyiban. Rögtön a negatív oldalról közelít: „Azt hallom, manapság majdnem mindenki szeret vagy a trillák jóbarátja, vagy ellensége lenni...”²⁶, majd újra a régi mesterekre hivatkozik, akik még tudták, hogyan kell a trillát illeszteni a cadenza végére. Tosi könyvéből kiderül, hogy az énekesek körében, áriákban a rögtönzött cadenza már bevett gyakorlat. Ő feltétlenül az improvizációra buzdít, de inkább

²³ Pier Francesco Tosi – Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Gesangkunst*. Fordította és jegyzetekkel ellátta J. F. Agricola. (Berlin: George Ludwig Winter, 1757) Faksimile kiadása megjelent: Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966.

²⁴ Tosi, XI. old. Saját fordítás.

²⁵ Tosi, 201-202. old. Saját fordítás.

²⁶ Tosi, 200. old. Saját fordítás.

annak vadhajításait nyesegeti. Agricola a cadenzákról szóló fejezethez írt jegyzeteiben található egy 8 pontból álló kis törvénykönyv, amelyben meglehetősen hasonló dolgokra hívja fel a figyelmet, ahogyan korábban (1752-ben) Quantz tette. A helyes cadenzajátékokra sarkalló utasítások:

- a cadenza ne szerepeljen túl gyakran és ne legyen hosszú
- stílusa maradjon az ária alapvető affektusában
- egy-egy hasonló fordulatot nem szabad ismételtetni
- legyen szenvedélyes és ne legyen metrikus
- nem kell túl távol eső hangnemekbe kitérni
- az élénk, tüzes áriákban inkább nagy lépések, trillák, futamok legyenek, míg a tragikus hangvételűekben inkább szomszédos lépések
- minél kiszámíthatatlanabb egy cadenza annál jobb
- a cadenzát trillával kell zárni²⁷

Agricola később utal is Quantzra, sőt írásában C. Ph. E. Bach zongoraiskolájának hatása is érezhető, és Tosi általa fordított német kiadásának előszavában a következőt közli:

Ezúton szeretnék nyilvánosan is köszönetet mondani különösképpen Quanz [sic!] és C. P. E. Bach uraknak azon alkalomból, miszerint mindkettejük kiváló írása nekem adatott, elveim sok esetben az ő előkészítésükön alapszanak.²⁸

Agricola ragaszkodik ahhoz, hogy az énekesek olyan hosszú cadenzát rögtönözzenek, ami egy lélegzettel elénekelhető. Az énekhang, a retorika központi szerepe kihatással van a hangszeres zenére is a 18. században. Habár Quantz és Türk is az énekesekre és a fúvós hangszerjátékosokra alkalmazza a fenti szabályt, azért a 18. század első felének billentyűs zenéjére sem jellemzőek a hosszú cadenzák.²⁹ Elengedhetetlen azonban a következtetés, hogy a billentyűzet, nagyobb

²⁷ Tosi, 203-204. old. Saját fordítás.

²⁸ Tosi, VII. old. Saját fordítás.

²⁹ Mint mindenhol, itt is rögtön meg kell említeni egy kivételt, Johann Sebastian Bach V. Brandenburgi versenyt, amelyben akkora csembalócadencia található, hogy ha Pier Francesco Tosi hallotta volna, talán gyógyszerrel kellett volna bevennie, hogy csillapítsa felháborodását.

hangterjedelmével valóban alkalmasabb egy autonóm terület, egy kisebb fantázia beiktatására a darab legvégén.³⁰

Carl Philipp Emanuel Bach zongoraiskolájának első kötete 1753-ban, második kötete 1762-ben jelent meg. Az első kötet „A kidíszített fermatákról”, és „Az előadásról” című fejezete hasonló útmutatásokat közöl, mint amiket Quantz, Tosi és Agricola is írt. Elmondja, hogy a koronáknak három fajtája van: „Vagy az utolsó előtti hangon, vagy a basszus utolsó hangján, vagy az utána következő szüneten állunk meg.”³¹ Mindezekre nyolc rövid példát is közöl, de a cadenzát, azaz a tételvég előtti hosszabb fantáziát nem sorolja egyértelműen és kiemelten a koronás megállások körébe. Az improvizációra sem buzdít feltétlenül: „6. §. Ha a játékos nem képes terjedelmesebb díszítést játszani, kényszeredett helyzetén úgy segíthet, hogy a jobb kéz utolsó hangjára hosszú trillát tesz.”³² A kidíszített kadencia azért legyen olyan, mint egy rögtönzött kompozíció, következzen a darab tartalmából és legyen szabadabb ütemezésű.³³

A elsőhöz képest kilenc évvel később megjelent második kötetben Bach még egy fejezetet szentel a cadenzáknak, teljesen más nézőpontból:

§. 1. Ahogyan olvasóm ezen iskola első kötetében is láthatta, a zárócadenzák díszítve és díszítés nélkül is előfordulnak. Itt most azt is meg szeretnénk tanítani, hogyan kell viselkednie mindkét esetben a kísérőnek.³⁴

A teljes 30. fejezet a kíséret szempontjából vizsgálja a rögtönzött, díszített cadenzáknál, vagy a díszítés nélküli zárlatoknál előforduló problémákat. Bach igen sokszor emlegeti a koronás kvartszextakkordot, ahol a 18. századi billentyűs versenyművekben, valamint kamara- és szólódarabokban a játékosnak kidíszített cadenzát kell játszania. Figyelmezteti a kíséretet, hogy a kvartszextakkordnál meg kell állni³⁵ és meg kell várni, amíg a főszólam, azaz a szólóhangszer a zárótrillához ér, amire az V. szeptimakkorddal kell rálépni és innen együtt továbbfolytatni. Szükség esetén a belépést esetleg testmozgással, vagy a fej biccentésével lehet

³⁰ Vö. Danuta Mirka: „The Cadence of Mozart's Cadenzas”. *The Journal of Musicology* 22. évf. 2. szám (2005. tavasz): 292-325, 297. old.

³¹ Bach/Versuch, I. kötet, 113. old. Saját fordítás

³² Bach/Versuch, I. kötet, 114. old. Saját fordítás

³³ Bach/Versuch, I. kötet, 131. old. Saját fordítás

³⁴ Bach/Versuch, II. kötet, 259. old. Saját fordítás

³⁵ Vö. Quantz/Versuch, 171. old.

jelezni. Ez különösen akkor lehet fontos, ha ugyan ritkán is, de a kidíszített cadenza halk természetű és nem egyértelmű annak lezárása.³⁶ A zárótrillát is úgy kell előadni, hogy világosan érezhető legyen a tempó, aminek azonnal ugyanabban az időmértékben kell indulnia a cadenza után. Lassú tételeknél („Adagio molto és Andante tempójelzések között”³⁷) figyelni kell arra, hogy a szólista a tétel tempójához és affektusához igazodva a kvartszextakkordot lassan díszíti ki, esetleg a zárótrilla előtt egy gyors futamot játszik alulról felfelé³⁸ és csak ezután jön a zárótrilla. Néha hiányzik a kidolgozott cadenza, akkor a megállás után feltétlenül együtt kell továbbhaladni, ezt segítheti esetleg a fej biccentése. Bach olyan példát is kiemel, főleg Allegro tételekben, amikor a koronás kvartszextakkordnál a basszus nem áll meg, csak kitartja a hangot, ami alatt a trilláig röviden kell díszítést játszani és ezután együtt továbbindulni, ehhez persze figyelmes fül kell. Tosi-Agricola után ismét szót ejt a sok visszaélésről, amik elviselhetetlenek és a kíséretnek „türelemmel el kell viselnie”³⁹. A zárótrillák rendszerint a domináns szeptim kvintjén kell, hogy megszólaljanak, lassú, moll daraboknál pedig a basszus szextjén⁴⁰. Ha moll cadenza végén a zárlat dúr lesz, a zárótrillát is dúr szerint kell játszani. Ha pedig a lassú, moll tétel után gyors következik, úgy kell lezárni a cadenzát, hogy az ne sejttesse a folytatást.

A 31. fejezetben a különböző – nem cadenzát jelölő – koronákra is ismételten felhívja a figyelmet. A koronás hang esetében a „tasto solo” nélkülözhetetlen, és a főszólam kidíszítése helyénvaló. Megjegyzi, hogy ha – billentyűs darab előadásánál – a bal kéz kitartja a basszust, a jobb kéz díszítése után újra meg kell ütni azt.⁴¹ Ez a díszítés lehet hosszabb, de lehet egészen rövid is.

Bach iskolája tehát mindenképpen hatalmas mérföldkő a billentyűs iskolák sorában: „Könyve az improvizáció fénykora és hanyatlása között, mintegy felezőponton áll.”⁴² Számos gyakorlati kérdésre választ lelhet a mai előadó, főképpen arról, hogy egy-egy díszítésnek mi a helyes előadása, azonban arra a kérdésre, hogy milyen a jó rögtönzés – vagy ahogyan Bach nevezi: szabad fantázia – csak körülhatároló választ ad: a játékosnak ismernie kell a zeneszerzés minden

³⁶ Bach/Versuch, II. köt. 260. old.

³⁷ Bach/Versuch, II. köt. 260. old.

³⁸ Ez a trilla előtti felfutás igen gyakran fordul elő Mozart műveiben, az Analitikus megközelítés című fejezetben visszatérek rá.

³⁹ Bach/Versuch, II. köt. 262. old.

⁴⁰ Bach/Versuch, II. köt. 263-264. old.

⁴¹ Bach/Versuch, II. köt. 266. old.

⁴² Pernye, 241. old.

fogását, különben a rögtönzése csak előre betanult és összelopkodott passzázsok egymásutánja lesz.

Leopold Mozart 1756 júliusában fejezi be a később még számtalanszor kiadott hegedűiskoláját. Meglepő, hogy ebben a munkában a tételvégi cadenzákról csak futólag esik szó a Tizenegyedik főrészt 7. pontjában:

Mielőtt egy szóló vége előtt elkezdjük az ahhoz – saját elgondolásunk szerint – játszott cadenzát, mindig hosszan ki szoktuk tartani a főhangot vagy a kvintet. Az ilyen hosszan kitartott hangokon mindig játszhatunk egy gyorsuló tremolót [...]. Ugyanígy játszhatjuk egy adagio végén is.⁴³

Habár Quantzhoz hasonlóan a legkörültekintőbben oktatja a különböző díszítéseket, azok rögtönzött előadásáról csupán egyetlen fejezet egytizede szól, az is inkább lebeszélően nyilatkozik az improvizációról:

Azonban ezeket az ékesítéseket valamennyit [sic!] akkor alkalmazzuk, ha szólót játszunk, és ott is nagyon mérsékelten, a megfelelő időben, és csak azokban a menetekben, amelyeket a változatosság kedvéért megismétlünk. Figyeljük meg jól a zeneszerző előírásait, mert az ilyen ékesítések használatánál árulhatjuk el leghamarább tudatlanságunkat.⁴⁴

Különösképpen az tűnik fel az olvasónak, hogy Leopold Mozart nem az egyéni invencióra, nem is a hangok körültekintő ismeretére, hanem a zeneszerző előírásaira hívja fel a figyelmet. Negatív irányból közelít: nem attól tart, hogy a bemutatott ékesítések hiányosabb tudást sugározhatnak, hanem egyenesen a tudatlanságot mutatják. Fontos az is, hogy ez a könyv elsősorban zenekari muzsikusoknak szól.

Az 1777-ben Milánóban megjelent másik fontos énekesiskola, amelyet Giambattista Mancini írt, szintén egy teljes fejezetet szentel a cadenzáknak. Újabb véleményekkel lehetünk gazdagabbak a korabeli cadenzák előadásával kapcsolatban – ezúttal újra egy olasz szemszögéből.

Mancini eléggé általánosan beszél a cadenzákról és feltételezi azt, hogy mindenki tisztában van helyes alkalmazásukkal és sok tapasztalattal rendelkezik,

⁴³ Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule mit vier Kupfertafeln und einer Tabelle*. Dritte vermehrte Auflage (Augsburg, 1787). Fordítása megjelent: Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998) fordította: Székely András. 257. old.

⁴⁴ I. m. 266. old.

hogy milyen cadenzákat énekeltek, vagy játszottak akkortájt. Az általános, jó ízlésről elejtett bölcs gondolatain túl azonban pár fontos gyakorlati észrevétel is megragadja az olvasó figyelmét. Mancini egyáltalán nem pesszimista, nem érzi úgy, hogy a cadenzával mindenki visszaélne. Egyértelműen kijelenti, hogy két vélemény áll fenn a cadenzákkal kapcsolatban. Az egyik, hogy a cadenzát gondosan elő kell készíteni a különböző hangjegyek, díszítmények fokozatos beosztásával, egy levegővételre, tartózkodóan kell előadni és egy szokásos⁴⁵ trillával zárni. A másik nézőpont: a cadenza teljes egészében az énekes vagy hangszeres önkényesen kisajátított szólórésze, olyannyira, hogy „...felvonultathatja hangjának minden gyorsaságát és hivatkozhat a különböző passzázsokkal és gurgulázásokkal, csillogtathatja ügyességét”⁴⁶ – írja Mancini. Szerinte az első verzió nem feltétlenül a leghelyesebb és nem is feltétlenül áll a legközelebb az igazsághoz. A második viszont sokkal kényelmesebb az énekes számára, mert „...szabad utat enged sok meglepő fordulatnak, kivívja hallgatósága csodálatát, akik egyébként is szeretik a hangok meglepetésszerű folyását, amelyek meggyőzik őket a minőségről és az értelemről.”⁴⁷ Mancini ezután azt írja, hogy a fiatalok azt hiszik ezek után, hogy nincs is könnyebb dolog a világon, mint a cadenza. A hosszúság azonban sokakat félrevezet: nem ez a legnagyobb erénye egy cadenzának. Mancini szerint „... a cadenza a legkényesebb és legbonyolultabb dolgok egyike”⁴⁸, ahol rengeteg nehézséggel kell szembenézni, tudni kell a modulációk minden fajtáját, kreatív elme, józan ítélőképesség szükségeltetik hozzá, ami a természet adta tehetségből fakad.⁴⁹ Azt írja továbbá, hogy akik tekintélyre és hírnévre tettek szert, feljogosítva érzik magukat, hogy jól elhúzzanak egy-egy cadenzát – pedig szerinte egy bizonyos határ túllépése után ez csakis unalmasságot hozhat magával. Végül akármennyire is tartózkodik a véleményalkotástól, kimond egy elég fontos és hasznos észrevételt:

Egy tehetséges ember, aki megalkot és megvalósít egy koncert-cadenzát valamilyen hangszeren, legyen az fűvós, vagy húros, sohasem múlja felül a határokat, nem lép túl a helyes és illendő mértéken: a helyes, egységesen

⁴⁵ Mancini könyve nem feltétlenül az utókornak készült: minden második oldalon ilyen fordulatokkal találkozhatunk: „ahogy szokták”, „a szokásos trilla”, „mint általában”. Sajnos csak azt nem mondja meg, hogy hogyan szokták és milyen volt általában.

⁴⁶ Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (Milano: Guiseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1777). 179. old.

⁴⁷ I. m. 180. old.

⁴⁸ I. m. 180. old.

⁴⁹ I. m. 181. old.

arányos tömörség gondoskodik azokról, akik fel akarnak emelkedni a közbecsülés szintjére.⁵⁰

Azt is hozzáteszi persze, hogy nem kell elvakultan engedelmeskedni sem a szabályoknak, sem az előírásoknak, de használni kell a józan ésszt és ítélőképességet: így tesz minden bölcs művész.⁵¹

A fenti traktátusok után legközelebb 1789-ben jelenik meg Daniel Gottlob Türk zongoraiskolája. Türk igen termékeny zeneszerző is volt, de nevét leginkább elméleti írásaiból ismeri a zenetörténet. J. S. Bach halála évében, 1750-ben született és iskolája egy nagy korszakforduló jegyeit mutatja az improvizált cadenzával kapcsolatban. Szintén egy egész fejezetet közöl a cadenzákról, bőséges instrukciókkal, újabb szabályokkal és tanácsokkal, rengeteg aggodalommal és főleg panasszal. Még mielőtt felállít tíz követendő törvényt a helyes cadenzajátékkal kapcsolatban, a következőkkel festi le a cadenza 18. század végi helyzetét:

Nem mondanék semmi újat, csak ismétlgetem a gyakran hallott panaszokat, ha a kidíszített cadenzákkal kapcsolatos hatalmas visszaélésekről beszélek. Ennélfogva nem ritka, hogy egy versenymű kizárólag csak a kadencia kedvéért legyen előadva. Az előadó nemcsak értelmetlenül hosszan veritékezik, hanem elővezeti mindennemű ötletét amelyeknek a legcsekélyebb köze sincsen az aktuális zeneműhöz, így aztán az esetleges jó benyomást, amit a darab talán a hallgatókban hagyott, jószerével elkadenciázzák.⁵²

Türk nem csak tanítani akarja a helyes cadenzajátékot, de teljes fegyverzettel kívánja rendbe tenni az általános hibákat.

Mindenekelőtt különválasztja a különböző cadenzákat: az egyik csoportba sorolja a zárlatoknál előforduló díszítményeket és teljesen külön említi a kifejezetten tétel végénél előforduló cadenzákat, ahol a basszus megáll és a szabad szóló zárótrillával fejeződik be. Türk sem mulasztja el, hogy röviden felvázolja a cadenzák keletkezésének történetét. Quantzhoz és Agricolához hasonlóan ő is 1710 és 1716 közé teszi a tételvégi cadenzák megjelenését, amelyek feltehetően Itáliából származnak. Türk szerint ezek a kidíszített cadenzák az időegységen belüli, díszített

⁵⁰ I. m. 183. old. Saját fordítás.

⁵¹ I. m. 187. old.

⁵² Türk/Klavierschule, 309. old. Saját fordítás.

zárlatokból nőttek ki a szólista, vagy a főszólam improvizált magánterületévé, rezervátumává.

Megkülönbözteti továbbá az egyszólamú és a két- vagy többszólamú kadenciákat. A jó cadenzák jellemzőit (Agricola 8 pontjához hasonlóan) 10 pontban foglalja össze. Ezek mindegyikéhez személyes kommentárt is fűz, amelyből megint az szűrődik ki, hogy Türk egyértelműen a cadenzával elkövetett számtalan visszaélással szeretne szembeszállni és az improvizációról inkább lebeszéli az előadót. Már a szabályok megfogalmazása előtt is leírja: „Az ízléses zeneszerzők gyakran maguk írják meg előre az ilyen díszítményeket [vagyis magát a cadenzát], vagy pedig kissé megjelölik azokat a pontokat, ahová kidíszített cadenzákat kell alkalmazni.”⁵³ Mozartot valószínűleg nem az ízlésessége készítette arra, hogy cadenzákat komponáljon zongoraversenyeihez, hanem Türkhöz hasonló aggályai. Beethovent pedig egyáltalán nem lehet az ízlésesség oldaláról megközelíteni, hiszen zongoraversenyeihez komponált cadenzái között a pár ütemes díszítményektől kezdve a több perces potpourri-ig mindenféle cadenza megtalálható.

Összefoglalva Türk intelmeit, a jó cadenza:

- hagyjon olyan benyomást a hallgatóban, mintha a darab kivonatát, vázlatát hallaná, ehhez azonban „igen sok tehetség, belátás és ítélőképesség szükséges”⁵⁴
- legyen hasonló karakterű, mint amilyen maga a darab, ne pedig önkényesen az ügyesség mutogatására szolgáljon. Ne legyen hosszú, különösen ne legyen terjengős a lassú, fájdalmas daraboknál
- ne térjen ki távoli hangnemekbe, különösen olyanokba ne, amelyek az aktuális műben nem is szerepeltek. Ez adja meg az egységet, mint ahogyan az egység minden szépművészet alapeleme
- legyen meglepő, sokszínű, legyen teli váratlan fordulatokkal, ahol csak lehetséges
- ne ismételgeszen egyfolytában azonos gondolatokat, mert ezek megülik a hallgató fülét, ellankasztják figyelmét
- emelje ki a disszonanciákat, még az egyszólamú cadenzában is
- legyen szellemes, legyen gazdag a gondolatokban, legyen benne sok újdonság, ez nélkülözhetetlen követelmény, de persze nem tanítható

⁵³ Türk/Klavierschule, 309. old.

⁵⁴ Türk/Klavierschule, 310. old.

- inkább szabad fantáziára emlékeztessen, mint egy gondosan kidolgozott zeneműre. A szabadság legfőképpen abban nyilvánul meg, hogy az ütemmértéket nem kell pontosan betartani, lehetnek töredezetek a gondolatok

Tanácsait végül így összegzi Türk:

Mindezeket figyelembe véve, a kadenciát sok fáradtság árán előre meg kell tanulni, vagy előre le kell írni és ilyen módon kidolgozni, nehogy azt a benyomást tegye, mintha a játékos esetlegesen az éppen eszébe jutott gondolatokat dobálná egymásra válogatás nélkül.⁵⁵

Ehhez is – kisebb betűkkel, de – hozzáteszi, hogy azért nem arról van szó, hogy minden cadenzát előre meg kellene tanulni fejből; habár aki előre megtervezi, vagy vázlatot készít a cadenzáról, az legtöbbször nagyobb hatást gyakorol a közönségre, mint azok, akik megkockáztatják, hogy azt játsszák, ami elsőre eszükbe jut.

Mindezek tanácsok, követendő példák, de Türk egyáltalán nem feltételezi, hogy aki ezeket végigolvassa, rögtön a legzseniálisabb cadenzákat fogja improvizálni. Könyve 313. lapján ismételtelen felhívja a figyelmet egy fontos dologra, ezúttal Agricólától idézve:

Aki az idáig mondottakat pontosan átgondolja, beláthatja, hogy nem lehetséges általánosan jó kadenciákat előírni. Épp annyira lehetetlen ez, mint valakinek szellemes gondolatokat előre betanítani. Hiszen egy s más gondolatot a körülmények és az alkalom hoz elő, határoz meg. Ha azonban valaki szorgosan olvassa és hallgatja más szellemes megjegyzéseit, felélesztheti/ébresztheti a saját humorát is, élesítheti és javíthatja azt. És a józan ész szabályai alapján rendezheti azokat.⁵⁶

Türk a példák tekintetében is igazán bőkezű. Szabályai alapján öt helyesen megoldott cadenzát közöl és négy rosszat. Ezt követően, egy képzeletbeli műtőasztalon ízekre szedi ezeket a cadenzákat és minden apró részletéhez hozzáfűzi miért jó, vagy miért rossz. Legjobb szándéka szerint szeretné ezekkel a példákkal elrettenteni a zongoristákat a rossz cadenzáktól. Utólag szemlélve azonban feltűnik, hogy példái által akaratlanul is sémákba zárja a cadenzát, elvonatkoztatja, fiktív,

⁵⁵ Türk/Klavierschule, 313. old. Saját fordítás.

⁵⁶ Tosi, 313. old. Saját fordítás.

különálló egységként kezeli, amit a szabályok által meg lehet jól konstruálni, majd hozzáilleszteni a darabhoz. Úgy tűnik, mintha a cadenza mégis tanulható lenne, és a sok próba-cadenza után egyszer csak megszületne az igazi.⁵⁷

2.4. Kettősversenyek cadenzái

A kétszólamú cadenzákra már Quantz is részletesen kitér, de Agricola és Türk is bőséges tanáccsal látja el az olvasót.

Quantz a kétszólamú cadenzákkal kapcsolatban megjegyzi, hogy ezek sokkal gyakrabban kerülnek lejegyzésre, mint az egyszólamúak, hiszen nehezen akad együtt két olyan játékos, akik a zeneszerzés szabályaival, a disszonanciák előkészítésével és oldásával, és az imitáció technikájával hasonlóképpen tisztában van.⁵⁸ Akik kevésbé járatosak a zeneszerzésben, terc- és szextpárhuzamokkal oldják meg a cadenzát, előre megbeszélve, tekintve, hogy

...amilyen könnyű egy megkettőzött cadenzát kitalálni és papírra vetni, olyan nehéz azt megbeszélés nélkül csinálni, mert senki sem ismerheti előre a másik gondolatát.⁵⁹

A paralel játék során valóban nehéz előzetes egyeztetés nélkül egyszerre játszani. Ezért Quantz az imitációs technikát találja legalkalmasabbnak a rögtönzött kettős cadenzák előadásához. Az imitáció abból áll, hogy az egyik játékos játszik egy motívumot, majd a másik leutánozza. Párhuzamos kettős szólammozgás esetén, ha az egyik játékos mindig anticipálja a következő hangot, a másik is tudni fogja, hol történik ereszkedés és emelkedés.

Quantz természetesen elsősorban a fuvolára alkalmazza ezeket a trükköket. Két zongora esetében a legalább négyszólamú játékmód miatt a rögtönzött cadenzákra csak az imitáció technikája alkalmazható. Paralel játék során jobb előre leírni a cadenzát, vagy bizonyos pontokat előre egyeztetni a játékosoknak. Quantz szerint a kettős cadenzát hosszabbra lehet venni, mint az egyszerűt, mert a harmóniák

⁵⁷ Talán nem túlságosan merész a gondolat, hogy a 19. századi virtuózok hangszeres technikájukat épp ilyen próbadarabokkal készítik fel az „igazi” darabok eljátszására. Ezek a darabok az etűdök, amelyek kiragadnak egy-egy technikai problémát és azt felnagyítva használják fel.

⁵⁸ Quantz/Versuch, 176. old

⁵⁹ Quantz/Versuch, 176. old

ismétlése nem válik olyan hamar kellemetlenné a fül számára, „meg aztán a lélegzetvétel is meg van engedve”.⁶⁰

Quantz után Agricola ír a kettős cadenzákról Tosi énekesiskolájának jegyzeteiben, kiegészítéseiben. Agricola is fenntartja a cadenzákról már alapvetően lefektetett szabályokat és előírásokat, de ezeket még hat ponttal kiegészíti, amelyek szintén felhívják a figyelmet, hogy a játékosoknak a disszonanciák és oldások terén igen jártasnak kell lenniük és érteniük kell a különböző imitációs szabályokhoz és a harmóniák rendjéhez. Agricola egyáltalán nem javasolja az állandó terc- és szextpárhuzammal történő szólammozgást – szerinte ez elfárasztja a hallgató fülét.⁶¹ Külön felhívja a figyelmet, hogy még kevésbé kell megtartani a metrumot, mint az egyszerű cadenzáknál, nehogy a sok ismétlés unalmas legyen. A két hangszeresnek, vagy énekesnek – írja – ugyanolyan felkészültséggel kell rendelkezni és egyeztetni kell a két hangszer – vagy az ének – hangterjedelmét, nehogy olyan hangmagasságokat játsszon az egyik, amelyet a másik nem tud imitálni, s ezáltal elvessen a zene egységessége. Agricola azzal összegzi tanácsait, hogy ennek ellenére valóban lehetséges egy kettős kadenza rögtönzött előadása⁶², de ritkán találni két olyan muzsikust, akik hasonló felkészültséggel, tudással és ügyességgel rendelkeznek, ezért érdemes a szerző cadenzájára hagyatkozni, vagy előre felkészülni és megtanulni a cadenzát, hiszen a közönség úgysem tudja meg, hogy azt ott rögtönözték, vagy előre betanulták.⁶³

Agricola után Türk az, aki hosszasan értekezik a kettős cadenzákról. Türk rögtön azzal kezdi, hogy az ilyen cadenzák igazán ritkán fordulnak elő és még pesszimistább, mint az egyszerű cadenzák tárgyalásakor. Egy kis betűs megjegyzése tökéletesen érzékelteti véleményét:

A kérdés: egyáltalán hogyan és hol találtatik egy dupla cadenza? Ezt most itt megválaszolatlanul hagyom. Az azonban, hogy a dupla cadenza

⁶⁰ Quantz/Versuch, 176. old

⁶¹ Tosi, 204. old.

⁶² Tosi, 205. old.

⁶³ Agricola nem utasításszerűen, de egyértelműen a biztos utat javasolja, hogy érdemes előre megtanulni a cadenzát – legalábbis ha két játékos adja elő. Az a gondolata, miszerint a közönség úgysem tudja eldönteni, hogy aki játszik előre megírta, vagy rögtönzi a cadenzát azt vetíti előre, hogy miért ne lehetne minden cadenzát leírni. Agricola talán már érezhette, hogy a rögtönzés gyakorlata leáldozóban van? Harminc évnek kell még eltelnie és Türk, mint láthattuk arra biztat, hogy jobb leírni a cadenzát előre, mint helyben rögtönözni.

használata ellen még több érv is szól, mint az egyszerűek használata ellen, tökéletesen érthető.⁶⁴

Fentiek alapján Türk 1789-ben nem tudja elképzelni, hogy akad két olyan muzsikuss, aki hasonló felkészültséggel rendelkezne egy kettős cadenza megvalósításához. Az egyszerű cadenzákról szóló tíz törvényét még kettővel egészíti ki: a kettős cadenzákat csak olyan helyeken lehet alkalmazni, ahol egy másik szólóhangszer is megtalálható. Ezek általában felváltva játszanak, vagy együtt hosszú terc- és szextmenetekben, de ügyelni kell a változatosságra, mert így tudják a hallgatók figyelmét fenntartani. A másik kis törvény Quantz és Agricola eddigi észrevételeit azzal egészíti ki, hogy a játékosoknak csak olyan passzázsokat szabad elővezetniük, amelyekről tudják, hogy mindketten képesek eljátszani. Ez egybevágh Agricola hangterjedelemmel kapcsolatos észrevételével, azonban technikai értelemben túlmegy azon. Példaként azt írja:

A gyakorlott játékosnak nem szabad olyan nehézségeket belekeverni [a cadenzába], amelyeken nem tud úrrá lenni. Éppígy például egy zongorajátékosnak kerülnie kell az olyan passzázsokat, amelyek noha saját hangszerén kényelmesek, de többek között a hegedűn egyáltalán nem, vagy csak a legnagyobb erőfeszítéssel játszhatóak el.⁶⁵

Vagyis a különböző hangszerek adottságait közös nevezőre kell hozni olyan szempontból is, hogy melyik hangszer mire képes. Azt is hozzáteszi, hogy a kettősversenyek cadenzái nyugodtan lehetnek hosszabbak.⁶⁶

A hármas cadenzákat illetően – amelyek mint írja „csak nagyon-nagyon ritkán fordulnak elő”⁶⁷ – ugyanezek a szabályok érvényesek. A cadenzákról írt fejezet összefoglalásaként felhívja Türk az olvasó figyelmét, hogy „Agricola ezekről nagyon jókat mond”⁶⁸ és Quantz (sic!) adja a legtökéletesebb tanácsokat a cadenzákról saját Versuch-jában.

⁶⁴ Türk/Klavierschule, 320. old. Saját fordítás.

⁶⁵ Türk/Klavierschule, 320. old. Saját fordítás.

⁶⁶ Mozart két- és háromzongorás (KV 365, 242) versenyműveinek cadenzái rövidebbek, mint azok, amelyeket a szólózongorás versenyművekhez komponált. Erről részletesebben: 3.1.2. fejezet.

⁶⁷ Türk/Klavierschule, 322. old.

⁶⁸ Türk/Klavierschule, 322. old.

2.5. Az *Übergang*, vagy *Eingang*

Az *Übergang*ról – amelyet Mozart maga egy 1783. február 15-én kelt levelében *Eingang*nak nevez⁶⁹ és ’bevezetésnek’, illetve ’átvezetésnek’ lehet fordítani a magyarban – Türk szintén kiemel pár fontos tanácsot. Mivel ezek ugyanolyan kis improvizációs rezervátumok lehetnek a versenyműveken belül, mint a cadenzák, érdemes megvizsgálni, hogy Türk mit ír ezzel kapcsolatban.

Az *Übergang* – írja Türk – általában a „kedvelt rondókban”⁷⁰ fordul elő, ahol közjáték után az ismét alaphangnemben visszatérő témát egy korona előzi meg, itt kell játszani egy „ügyes átvezetést”. Az *Übergang*ot gyakran a zeneszerző már maga megkomponálja, de ahol nem, ott a következő szabályokat kell figyelembe venni: az *Übergang*nak rövidnek kell lennie, és igen rövid idő alatt kell elvégezni a modulációt az alaphangnembe. Figyelembe kell venni továbbá az *Übergang*ra szánt koronás hang értékét. Az *Übergang*nak a lehető legrövidebb idő alatt kell a legjobbnak lennie és eközben meg kell tartania a tétel alapkarakterét.⁷¹

Hasonlóképpen, mint a cadenzákról írt fejezetnél, ismét példákat közöl a jó és a rossz *Übergang*okról. Az általa bemutatott három rossz *Übergang* közül az első nem az alaphangnembe vezet vissza, a második nem tartja meg a tétel alapkarakterét, a harmadik pedig túllépi azt az időkeretet, amire lehetőség adatik.⁷² Példáinak mindegyike egyszólamú és a diszkantban helyezkedik el.

⁶⁹ Grove-cadenza, 786. old.

⁷⁰ „beliebten Rondos”, Türk/Klavierschule, 305. old.

⁷¹ Türk/Klavierschule, 305. old.

⁷² Türk/Klavierschule, 307. old.

3. Analitikus megközelítés

3.1. A szerző által megkomponált cadenzák

3.1.1. W. A. Mozart cadenzái

Felfoghatatlan kincs, hogy Mozart csak a zongoraversenyeihez több, mint 36 cadenzát¹ megkomponált (1. táblázat), amelyek origói a 18. századi lejegyzett improvizációknak. Mozart gondosan kidolgozott cadenzái minden bizonnyal a műfaj csúcspontjai, amelyek kiváló alapként szolgálnak, hogy megvizsgáljuk, milyennek képzelhette ő maga az ideális improvizációt.

Időben nincs sok különbség Türk zongoraiskolájának kiadása és a legtöbb Mozart cadenza születése között. Türk tízparancsolata kísértetiesen olyan, mintha látta volna ezeket a Mozart cadenzákat. A kották pedig Türk megjegyzései után talán még kétszer annyit mondanak el az utókor számára, hogy milyennek kellene lennie a cadenzáknak.

Mindeddig tisztázatlan, hogy a szokástól eltérően miért jegyzett le Mozart összesen több mint 65 cadenzát², és *Eingangot* versenyműveihez. Talán tanítványainak, barátainak írta, akik nem voltak fényes improvizációs készség birtokában.³ Maga Mozart egészen biztosan kiváló rögtönzőképességgel rendelkezett, azonban Badura-Skoda szerint saját versenyművei előadásakor valószínűleg nem rögtönzött, vagy csak nagyon ritkán.⁴

Legtöbb zongoraversenyét saját előadásra, magának írta Mozart. A zongoraversenyekből 15 mű 1782 és 1786 között készült. Ezekben az években Mozart Bécs ünnepelt sztárja volt, a bőjtői idő alatt maga szervezte hangversenyekre – akadémiákra – újabb és újabb bemutatókkal készült, a szólókat maga játszotta.⁵ Mozart rögtönzőképessége messzeföldön híres volt, ez kiolvasható a fennmaradt,

¹ Beleértve az általa komponált *Eingangokat* is, KV 624, valamint azon cadenzákat, amelyeket Leopold Mozart vagy mások másoltak le.

² Lásd Swain, 35. old.

³ Eduard Melkus: „On the Problem of Cadenzas in Mozart’s Violin Concertos”. In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 74-91. old. 74. old.

⁴ Badura-Skoda, 215. old.

⁵ Mozart nagyon vigyázott, hogy cadenzáinak kéziratai, azok vázlatai ne kerüljenek saját családi körén kívülre, lásd Christoph Wolff: „Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart’s Piano Concertos”, In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 228-238. old. 230. old.

gondosan megkomponált cadenzákból, amelyek – habár tartalmazznak improvizatív elemeket – finoman kimunkált kis betétszámoknak tűnnek. A kéziratok vizsgálata alátámasztja azt a feltételezést, hogy Mozart maga is a leggyakrabban inkább a cadenzák lejegyzése, semmint a teljesen szabad *ex tempore* játék mellett döntött.⁶ A cadenzák keletkezésének ideje is vitatott. A legtöbb az 1780-as évek végén – tehát utólag – készült a versenyművekhez, kivéve a 488-as jegyzékszámú A-dúr zongoraversenyt, valamint a kézzongorás versenyművet, KV 365, ahol a partitúrába írva található meg a cadenza. Több zongoraversenyéhez két cadenzát is komponált ugyanahhoz a tételhez⁷, ami azt támasztja alá, hogy Mozart számára több jó lehetőség is van. Ezek a betétszámok nem adnak hozzá, sem nem vesznek el a darab dramaturgiai egységéből:

A szólista [későbbi stílusokban] új megvilágításba helyezi a tételben előforduló témákat, személyes nézőpontja alapján a cadenzában méginkább ki kell terjesztenie az addig elmondottak gondolatvilágát, de soha nem veszélyeztetheti a darab külső és belső egységét. Mozart ehhez képest lényegében mellékes szerepet szán a cadenzának. Funkciója [Mozartnál], hogy megkíséltesse az utolsó zenekari belépést és ezzel együtt növelje annak hatását.⁸

A kidíszített koronák gyakorlata, amelyből végül is a tételvégi cadenza alakult ki, Mozartnál nem csupán egy záródíszítést jelöl, hanem azt az élményt adja, hogy

a hallgató várakozik a zenekari belépés oldására, ami egyben a tétel zárófrázisa is. Ez azt sugallja, hogy Mozart cadenzái egybecsengenek a cadenza eredeti szándékával, vagyis a zárócadencia kidíszítésével.⁹

Mozart cadenzái a tételhez viszonyított terjedelmükben valóban díszítésként értelmezhetőek és Türk szabályával megegyezően nem hosszúak. Robert D. Levin szerint is egy Mozart cadenza nem csupán virtuóz epizód a versenyműben, hanem a

⁶ Christoph Wolff: „Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos”, In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 228-238. old. 231. old.

⁷ Például kettőt az A-dúr zongoraverseny, KV 414 mindhárom tételéhez, kettőt a G-dúr zongoraverseny, KV 453 első tételéhez, és szintén kettőt a B-dúr zongoraverseny, KV 456 első tételéhez.

⁸ Badura-Skoda, 215. old.

⁹ Swain, 36. old.

zárlat kidíszítése, mint ahogyan a szó eredeti olasz jelentése is sugallja.¹⁰ Átlagosan a tétel 9-10 %-át foglalják el¹¹ és sok szempontból megegyező a felépítésük, ami Badura-Skoda szerint feljogosítja a zongoristát, hogy olyan versenyművekhez is hasonló szerkezetű cadenzát komponáljon, amelyhez Mozart maga nem írt. Schiff András így írja: „Mozart utolérhetetlen, a cadenzáiban is az. Ám mégis lehetséges az ő szellemében, az általa adott modellek alapján cadenzát írni.”¹² A kronologikus vizsgálat megmutatja, hogy Mozart korai, salzburgi cadenzái teljesen szabad rögtönzéseknek tűnnek, azonban a bécsi zongoraversenyeihez komponált cadenzái közelebb kerülnek a megkomponált zenéhez és jobban eltávolodnak az *ex tempore* játékmódtól.¹³

¹⁰ Robert D. Levin: „Performance Practice in the Music of Mozart”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 227-241. old. 236. old.

¹¹ Swain, 44. old.

¹² Schiff, 147. old.

¹³ Christoph Wolff: „Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart’s Piano Concertos”, In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 228-238. old. 234-235. old.

1. táblázat: Mozart saját, egyzongorás versenyműveihez írt cadenzáinak jegyzéke¹⁴

Versenymű	Tételek	Cadenzák és <i>Eingangok</i> Mozarttól	Megjegyzés
D-dúr zongoraverseny, KV 175 (1773)	Allegro	1 cadenza	
	Andante ma un poco adagio	1 cadenza	
	Allegro	Ø	
B-dúr zongoraverseny, KV 238 (1776)	Allegro aperto	1 cadenza	L. Mozart kéziratában
	Andante un poco adagio	1 cadenza	L. Mozart kéziratában
	RONDEAU Allegro	1 cadenza	L. Mozart kéziratában
F-dúr versenymű 3 zongorára, KV 242 (1776) „Londron-konzert”	Allegro	1+1 cadenza	
	Adagio	1+1 cadenza	
	RONDEAU Tempo di Minuetto	3 <i>Eingang</i>	
C-dúr zongoraverseny, KV 246 (1776) „Lützow-konzert”	Allegro	3 cadenza	
	Andante	3 cadenza	
	RONDEAU Tempo di minuetto	1 <i>Eingang</i>	
Esz-dúr zongoraverseny KV 271 (1777) („Jeunehomme- Konzert”)	Allegro	2 cadenza: egy korábbi és egy későbbi	A korábbi cadenza még nem tematikus
	Andantino	2 cadenza: egy korábbi és egy későbbi	A korábbi cadenza még nem tematikus
	RONDEAU Presto	2 x 3 <i>Eingang</i> + 1 <i>Eingang</i> a partitúrában	

¹⁴ Mozart zongoraverseny-cadenzáinak kronológiai vizsgálatához lásd: Christoph Wolff: „Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenzen Mozarts”. In: Rudolph Angermüller – Dietrich Berke – Géza Rech (szerk.): *Mozart Jahrbuch 1978/79*. (Kassel: Bärenreiter, 1979), 235-246. old.

1. táblázat (folytatás)

Versenymű	Tételek	Cadenzák és <i>Eingangok</i>	Megjegyzés
Esz-dúr versenymű 2 zongorára, KV 365 (1779)	Allegro	1 cadenza	
	Andante	Ø	
	RONDEAU Allegro	1 cadenza	
F-dúr zongoraverseny, KV 413 (1782/83)	Allegro	1 cadenza	L. Mozart kéziratóban
	Larghetto	1 cadenza	
	Tempo di minuetto	Ø	
A-dúr zongoraverseny, KV 414 (1782)	Allegro	2 cadenza	
	Andante	2 <i>Eingang</i> , 2 cadenza	
	RONDEAU Allegretto	2 cadenza 1 <i>Eingang</i>	
C-dúr zongoraverseny KV 415 (1783)	Allegro	1 cadenza	
	Andante	1 cadenza	
	RONDEAU Allegro	2 <i>Eingang</i>	
Esz-dúr zongoraverseny KV 449 (1784)	Allegro vivace	1 cadenza	
	Andantino	Ø	
	Allegro ma non troppo	Ø	
B-dúr zongoraverseny KV 450 (1784)	Allegro	1 cadenza	
	Andante	Ø	
	Allegro	1 <i>Eingang</i> , 1 cadenza	
D-dúr zongoraverseny KV 451 (1784)	Allegro assai	1 cadenza	
	Andante	Ø	
	RONDEAU Allegro di molto	1 cadenza	

1. táblázat (folytatás)

Versenymű	Tételek	Cadenzák és Eingangok	Megjegyzés
G-dúr zongoraverseny KV 453 (1784)	Allegro	2 cadenza	
	Andante	2 cadenza	
	Allegretto		
B-dúr zongoraverseny KV 456 (1784)	Allegro vivace	1 cadenza	A 3. cadenza és az <i>Eingang</i> egy másolat a moszkvai Glinka Múzeumból
	Andante un poco sostenuto	Ø	
	Allegro vivace	3 cadenza és 1 <i>Eingang</i>	
F-dúr zongoraverseny KV 459 (1784)	Allegro	1 cadenza	
	Allegretto	Ø	
	Allegro assai	1 cadenza	
A-dúr zongoraverseny KV 488 (1786)	Allegro	1 cadenza	A cadenza a partitúrában van.
	Adagio	Ø	
	Allegro assai	Ø	
B-dúr zongoraverseny KV 595 (1791)	Allegro	1 cadenza	
	Larghetto	Ø	
	RONDO Allegro		
D-dúr Rondo KV 382 (1782)	Allegretto grazioso	1 cadenza	

A teoretikusok előírásai alapján a cadenzáknak nem feltétlenül kell az adott metrumhoz kötődniük, inkább csapongóknak, szakadozottaknak kell tűnniük, ez méginkább megerősíti a hallgatóban azt az érzetet, hogy a zene valóban rögtönzött. Joseph P. Swain szerint

A zenei struktúrában a mérő jelenléte adja az alapszintű folytonosságot és ezáltal az ütemek szabályszerű csoportosítását, ami lehetővé teszi, hogy az emberi percepció könnyen rendszerezze az elhangzó ritmikus elemeket és magasabb fokon tudja felfogni azokat. Amikor ez a

folytonosság hiányzik, akkor a hallgatónak úgy tűnik, hogy a ritmikus alapelemek ízekre bomlottak, mindez a kiszámíthatatlanság és a meglepetés érzetét adja.¹⁵

Vagyis, ahogyan korábban Türk is írta könyvének 312. lapján, a kiszámíthatatlanság és a meglepetés adja meg leginkább a rögtönzés lényegét. Mozart cadenzáinak lejegyzése azonban mindent egybevetve meglehetősen metrikus (*en mesure*), egyedül a korai zongoraversenyek cadenzáiban találkozhat az analitikus az ütemmutató nélküli szabad fantáziával (*non mesuré*).¹⁶ Az *en mesure* cadenzákban improvizatív, időmértéken kívüli (kis kottával lejegyzett) futamok, skálák, dallamtöredékek kizárólag a cadenza elején vagy végén találhatók. A töredezettség azonban a metrumon belül valósul meg: Mozart sohasem idéz teljes egészében egy periódust¹⁷: amint a téma végéhez közeledik, a periódust szekvenciálisan bővíti. Ennek egyik legszebb példája a G-dúr zongoraverseny, KV 453 első tételéhez komponált első cadenzában található (4. kottapélda).

4. kottapélda: A G-dúr zongoraverseny, KV 453 első tételéhez komponált első cadenza, 1-13. ütem:



A periódus bomlása is a spontaneitás, a rögtönzöttség érzetét adja a hallgatóban. Szerkezeti felépítésüket tekintve Mozart cadenzái meglepő hasonlóságot mutatnak, ezért egybevetve őket egyre erősebben mutatkozik meg, hogy Mozart milyennek

¹⁵ Swain, 32. old. Saját fordítás.

¹⁶ Christoph Wolff: „Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos”, In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 228-238. old. 232. old.

¹⁷ Ritka kivétel a KV 450-es B-dúr zongoraverseny első tételéhez komponált kadencia, amelynek kezdetekor szinte egy teljes nyolc ütemes periódus szólal meg.

képzelte az ideális cadenzát. Badura-Skoda három részre tagolja Mozart cadenzáit: nyitó és középrészek, befejező formulák¹⁸, valamint a zárótrilla. Ez a felosztás azonban a legtöbb esetben csak az első tételekhez komponált cadenzákon figyelhető meg, a lassú és zárótételekhez írt cadenzák nem mindig követnek ilyen módon azonosítható formát. A harmadik tételekhez komponált cadenzák nem-tematikusak és jóval rövidebbek is.

Badura-Skoda meglátása szerint a cadenzák nyitó részei felépülhetnek virtuóz, vagy tematikus elemekből. A tematikus kezdés vagy a versenymű főtémáját idézi (KV 365/I, KV 450/III, KV 453/I)¹⁹, vagy azt a motívumot, amit a zenekar éppen a korona előtt játszott (KV 271/I, KV 382, KV 415/I, KV 449/I, KV 450/I, KV 456/I). Ritka, hogy Mozart a tétel közepéről idéz a cadenza nyitányakor (KV 414/I, az első cadenzában, KV 459/III). Lassú tételekben előfordul, hogy új témával indít (KV 238/II, KV 453/II, az első cadenzában). A virtuóz elemekből felépülő cadenzanyitány is többnyire motivikusan kapcsolódik az előzményekhez (KV 459/I, KV 488/I, KV 595/I), kivéve a B-dúr zongoraverseny, KV 595 I. tételéhez komponált cadenzát.

Már C. Ph. E. Bach is írta, hogy „a díszítések [azaz a cadenza] kezdetekor a kvartszextakkordot olyan hosszan kell megtartani az emlékezetben, ameddig csak lehet.”²⁰ Szembetűnő, hogy a legtöbb Mozart cadenza vagy kíséret nélkül kezdődik valamely témával, majd a bal kéz kvartszextakkord kíséréttel lép be (KV 453/I, 4. kottapélda), vagy a két kéz figurációja szervesen a kvartszextakkor folytatása (KV 414/I, első cadenza, KV 414/II, második cadenza, KV 415/I, KV 415/II, KV 449/I, KV 459/I, KV 488/I, KV 488/III, KV 595/I) és ezáltal, mint egy belső pedáleffektus, a harmóniát meghosszabbítja. Sok szempontból kivételes a KV 459-es F-dúr zongoraverseny 3. tételének cadenzája, így a kezdés tekintetében is: ez a cadenza a kitarított kvartszextakkord után I fokon folytatódik.

A cadenzák középrészei tekintetében megfigyelhető, hogy az első tételekhez írottak bevezető része után Mozart a legtöbb esetben egy cantabile témát idéz a tételből (KV 271/I, KV 414/I, az első cadenzában, KV 415/I, KV 450/I, KV 453/I, mindkét cadenzában, KV 459/I, KV 595/I). Érdekes kivétel az Esz-dúr

¹⁸ Badura-Skoda 216-234. old.

¹⁹ A KV jegyzékszámok a felsorolásban a zongoraversenyeket jelölik, alatta azonban a hozzájuk komponált cadenzát értem a KV 624-ből

²⁰ Bach/Versuch, II. kötet, 262. old.

zongoraverseny, KV 449 első tételének cadenzája, amelyben a zenekari anyagból idéz (5. kottapélda).

5. kottapélda: Esz-dúr zongoraverseny, KV 449, első tétel, cadenza

A tételből idézett motívumok megjelenése és felvonultatása nem jellemző Mozart összes zongoraverseny-cadenzájára. Az 1779 előtt írt cadenzái még mind kerülnek a témaidézeteket²¹, mint ahogyan J. S. Bach, a Bach-fiúk és Haydn sem jegyezték le tematikus cadenzát. Mozartnál az idézetek sohasem teljesek. Ebből a szempontból

²¹ Grove-cadanza, 787. old. A tematikus cadenzák, amelyek például az 1777-ben készült Esz-dúr (Jeunehomme) koncerthez KV 271 készültek, mind utólagos kompozíciók.

egy sablont követ²²: az idézett periódus végén hirtelen szekvenciát épít fel az utolsó ütemek motívumaiból, ami egyenesen a cadenza zárórészébe torkollik. A szekvenciák egyetlen esetben sem modulálnak távoli hangnemekbe, még akkor sem, ha a vad kromatika ezt a látszatot adja, mint például a KV 453 I. tételének első cadenzájában (6. kottapélda).

6. kottapélda: A G-dúr zongoraverseny, KV 453 első tételéhez komponált első cadenza, 18-24. ütem:



A gyors harmóniaváltások lehetővé teszik, hogy elkerülje a tonikai zárlatot és végig fenntartsa a domináns feszültséget.²³

A cadenzák zárórészében szinte kivétel nélkül tematika nélküli, szabadon improvizált futamokat találunk, melyek közül sok apró kottafejekkel van lejegyezve. A futamok lehetnek egyszólamúak (KV 175/I, KV 271/I, KV 414/I, KV 415/I, KV 449/I, KV 450/I, KV 451/I, KV 453/I az első cadenzában, KV 456/I, mindkét cadenzában, KV 459/I, KV 488/I) vagy kétszólamúak unisonoban (KV 450/III, KV 453/I második cadenzában).

Kivételt képez a B-dúr zongoraverseny, KV 595 első tételének cadenzája, ahol a zárófutamok közé Mozart újra idézetet ékel (7. kottapélda).

7. kottapélda: B-dúr zongoraverseny, KV 595, első tétel cadenzája, 31-36. ütem

²² Badura-Skoda, 222. old.

²³ Swain, 39. old.



Különösen érdekes zárórészt találunk a 459-es F-dúr zongoraverseny 3. tételéhez írt cadenzában: a felső szólam hosszú trillája alatt a basszus motivikusan, 9 ütemen keresztül ereszkedik egészen a nagy C-ig. A cadenzák végén jellemzően egy heves felfutás előzi meg a zárótrillát, ez az ereszkedés egészen kivételes a Mozart cadenzák között (8. kottapélda).

8. kottapélda: F-dúr zongoraverseny, KV 459, harmadik tétel cadenzája, 34-53. ütem:



Badura-Skoda meglátása szerint Mozart olyan bőkezűen hagyott cadenzákat az utókorra, hogy akár a cadenzákból vett idézetekből is összeállítható egy másik azokhoz a zongoraversenyekhez, amelyekhez nem találunk általa megírt cadenzát.²⁴ A klónozás technikáját alkalmazza: a zárótrillával kiegészített háromrészes formát úgy javasolja feltöltésre, ahogyan az más Mozart cadenzákban előfordul, ezáltal szükségképpen hasonlóvá válik. Ez az eljárás azonban átmenetileg jelent megoldást és felületesen érinti a problémát.

²⁴ Badura-Skoda, 232-233. old.

Mozart zongoraszonátaiban is előfordulnak cadenzajelenségek, leghíresebb közül a KV 333-as B-dúr szonáta harmadik tételének 171. és 198. üteme közötti szakasza, amelyet maga Mozart is cadenzaként jelöl a kottában. Érdekes azonban, hogy a zongoraszonáta műfaja kadenciális szempontból már jóval kötöttebb, mint a concertóé. A 171. ütemben található koronás B-dúr kvartszextakkor után a zongoraverseny-tapasztalatok alapján virtuóz, vagy tematikus, de metrikán kívül indulna a cadenza. A tétellel való összekomponáltság következtében azonban a megjelenő cadenza sokkal szigorúbb és Mozart előadói utasításokat is beilleszt a kottába: „in tempo”, tehát a cadenza elejének metrumban kell maradnia.²⁵ Másfél ütemnyi bevezetés után a rondótéma jelenik meg „dolce” jelzéssel, és a zongoraverseny-cadenzákban már megtapasztalt kvartszext kísérettel, ami biztosítja a koronás akkord prolongációját. A concertóktól eltérő módon a témaidézet viszont nem szekvenciálisan folytatódik, hanem két ütem után minore hangnembe, b-mollba vált és egy bővített szexttel újra a domináns F-dúrba tér vissza. Ilyen váltással a concertók cadenzáiban csak elvétve találkozhatunk (9. kottapélda).

9. kottapélda: B-dúr szonáta, KV 333 első tétel, 169-179. ütem

²⁵ A zongoraversenyekhez komponált cadenzákban és *Eingang*okban csak minimálisan fordulnak elő az előadásra vonatkozó utasítások. A legtöbbször a „legato” kiírás jelenik meg, ezen kívül csak a legritkább esetben található egy-egy forte-piano utasítás.

A jellegzetes ritmusképletet megtartva szekvenciákkal a szomszédos g-moll felé modulál, és a 197. ütemben újra megjelenik a b-moll hangnem, amely a 198. ütemben egy emelt basszusú szűkített szubdomináns szeptim hangzattal megint az első fokú kvartszextakkordhoz tér vissza. A felfutó skála után a zárótrilla és a megszokottan annak felezésénél álló dominánsszeptim akkord után azonban Mozart – elég szokatlanul – ismét elbizonytalanítja a tempót. A concertókhoz komponált cadenzáknál a zárótrilla és az arra lépő szeptimakkord mindig indító jellegű is egyben és megadja a tempót a zenekari belépéshez. Ebben a szonátában viszont nem kell belépnie a zenekarnak, ezért Mozart a trilla után is egyre lassuló, lefelé csordogáló apró skálaláncolatokat illeszt, amelyek bizonytalanul, elmélázva vezetnek vissza a rondótémához. Ezzel a cadenzát egyben összekapcsolja egy *Einganggal* is. Egyedül ebben az ütemben hiányzik az ütemvonal és ki is írja, hogy „ad libitum”, majd a rondótéma indulásához: „tempo” (10. kottapélda).

10. kottapélda: B-dúr szonáta, KV 333. első tétel, 196-198. ütem

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the first movement of Mozart's B-flat major Sonata, KV 333, specifically measures 196 through 204. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is divided into four systems. The first system (measures 196-198) includes a trill in the right hand at measure 197 and a descending scale. The second system (measures 199-200) features a rapid descending scale in the right hand. The third system (measures 201-202) continues the descending scale. The fourth system (measures 203-204) shows a return to a more rhythmic pattern. The tempo marking 'ad libitum' is present in the first system, and 'tempo' is marked at the beginning of the fourth system.

3.1.2. Mozart kettős- és hármaversenyének cadenzái

Láthattuk, hogy Quantz, Agricola és Türk is azon a véleményen voltak, hogy a kettős cadenzát hosszabbra lehet venni, mint az egyszerűeket, ennek ellenére Mozart kettős illetve hármás cadenzái egyáltalán nem hosszabbak, sőt, jelentősen rövidebbek, mint azok, amelyeket az egyzongorás versenyművekhez komponált. Jellemző rájuk az imitációs technika, de megkomponáltságukból eredően váltakozva játszik a két hangszer. A cadenzák szövete ezért láncszerkesztésre emlékeztet: a két zongora egymásnak adogatja a témákat, felváltva játsszák őket.

Az F-dúr háromzongorás versenymű, KV 242 (kétzongorás változata is fennmaradt) első tételének cadenzája két részre osztható: egy imitatív első szakaszra (1-8. ütem), majd homofonabb szerkezetű második szakaszra (9-20. ütem), amely tartalmazza a zárótrillát és a hozzátartozó, a zenekarnak felütést adó dominánsakkordot. Az egész tételnek mindössze a 7 %-a cadenza, ez a rövidebb Mozart cadenzákhoz tartozik. A második tételhez komponált cadenza ugyanezt a szerkezetet követi: mindössze 8 ütemes, első 4 üteme imitációs technikával készült, míg második 4 üteme dallam és kíséret viszonyba hozza a három (vagy két) zongorát, ezt követi a zárótrilla és az akkord. A cadenzákban nem található teljes, vagy ahhoz közeli idézet a tételek témáiból.

Az Esz-dúr kétzongorás versenymű, KV 365, első és harmadik tételhez komponált cadenzája közül az első képzeletbeli határvonalat húz összes addigi saját cadenzája után: ez az első, amely szinte teljes egészében tematikus, csupa idézetből áll. 26 üteme a tétel hosszának alig 8 %-a, ami szintén a rövidebb Mozart cadenzák csoportjába tartozik. A főtéma első részének kidíszített idézetével indul, amelyet a zongorák négyszeresen kopulázva játszanak. Érdekes a direkt tonikai, Esz-dúr indulás, amely Mozart többi tematikus cadenzájára nem jellemző: láthattuk, hogy cadenzái mindig a kvartszextakkord meghosszabbításaként értelmezhetőek (11. kottapélda).

11. kottapélda: Mozart: Esz-dúr versenymű két zongorára és zenekarra, KV 365, első tétel, cadenza, 1-7. ütem.

A témaidézet után ereszkedő basszusvonallal 4 ütem után a domináns hangnemben idézi a tétel középrészének szólószonora-anyagait, ugyanolyan párbeszédszerűen, mint ahogyan a kidolgozásban hallottuk. Először a drámai téma jelenik meg (12. kottapélda).

12. kottapélda: Mozart: Esz-dúr versenymű két zongorára és zenekarra, KV 365, első tétel, cadenza, 11-13. ütem.

Majd a cantabile témaszakaszt is idézi (13. kottapélda).

13. kottapélda: Mozart: Esz-dúr versenymű két zongorára és zenekarra, KV 365, első tétel, cadenza, 18-21. ütem.



A cadenza végét az expozíció végének idézetével zárja, majd a szokásos felfutás után a zárótrilla következik. Az előző háromzongorás versenyművel szemben a két zongora a cadenza nagy részében felváltva, imitációszerűen játszik, vagy pedig egymás komplementer-témáit ugyanolyan sorrendben játsszák, ahogyan a tételben is hallható volt.

A harmadik tétel cadenzája ugyan használ idézetet (a rondótéma első 4 ütemét), de inkább az improvizatív imitációs technika jellemzi. Az 1-28. ütemben ez a kis témafejtés összesen tizenhárom és félszer hangzik el a két zongorán együttesen, majd ezután igazi kettőscadenza bravúr következik: a két zongora egy-egy hanggal tromfolja meg egymás 4 ütemes zenei gondolatait. A 40. ütemtől már két koronával kibővített ütembe szorítják bele a virtuóz futamokat, majd ütemenkénti felelgetés után következik a tercpárhuzamos cambiatákból álló felfutás, ami három oktávon söpör végig – de talán ezt még Türk vagy Quantz sem találhatta unalmasnak.²⁶ Az elbizonytalanodó és megkomponáltan lelassuló bé-gé-esz hangokra meglepetésszerűen csap rá a zárótrilla, amely után a két játékos balkeze együttesen adja meg a felütést a zenekarnak (14. kottapélda).

²⁶ Quantz írja: „Azok, akik nem sokat tudnak az összhangzattanról, leggyakrabban terc- és szextmenetekkel segítenek magukon. Csakhogy ezek nem elegendők a hallgatóság csodálatba ejtéséhez.” – In: Quantz/Versuch, 176. old. Azt gondolom, Mozartnak nem önmaga kíséretére kellett a cadenza lezárásához hosszú tercmenetet illeszteni.

14. kottapélda: Mozart: Esz-dúr versenymű két zongorára és zenekarra, KV 365, harmadik tétel, cadenza vége.



3.1.3. Mozart *Eingang*jai

Mozart *Eingang*jai versenyműveinek zárótételében – mint ahogyan Türk is írja: a „kedvelt rondókban”²⁷ – jelennek meg, ahol két egymást követő, különböző formarészt kötnek össze ezek az improvizatív, rövid és a legtöbb esetben skálákból, akkordfelbontásokból álló, többnyire egyszólamú kis szólók. Rondótételeknél egy közjáték végén található koronás dominánsseptim akkord felett játszandó az *Eingang*, amelyet Mozart sok esetben meg is komponált, ezekből kialakítható egy kép, hogy milyen lehetett Mozart számára az ideális *Eingang*. Mivel ezek az improvizatív kis szakaszok elsősorban az utánuk következő zenei anyagokhoz csatlakoznak Mozart tételeiben, inkább bevezetésnek lehet őket magyarul nevezni, nem pedig átvezetésnek, mint ahogyan Türk teszi.²⁸

Mozart *Eingang*jai rövidek, mindössze pár ütemből állnak és a tétel terjedelméből nem foglalnak el olyan jelentős időtartamot, mint a cadenzák. Emellett a legritkább esetben használnak idézetet a tétel zenei anyagából. Az ilyen ritka esetek közé tartozik a B-dúr zongoraverseny, KV 450 harmadik tételéhez komponált *Eingang*, amely a rondótémából idéz (15. kottapélda).

²⁷ Türk/Klavierschule, 305. old.

²⁸ Türk/Klavierschule, 305. old.

15. kottapéllda: Mozart: B-dúr zongoraverseny, KV 450, harmadik tétel, eingang

Eingang

The musical score for the introduction of the third movement of Mozart's Piano Concerto No. 23 in B major, KV 450, is presented in a single system. The score is written for piano and includes measures 1 through 113. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures 1 through 113, with a repeat sign at the end of measure 113. The score is written in a single system, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The score is written in a single system, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The score is written in a single system, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff.

Található egészen komplex *Eingang* is a KV 271, Esz-dúr zongoraverseny harmadik tételében, amelyhez összesen négyszer ír elő tempóváltást Mozart (16. kottapéllda).

16. kottapélda: Mozart: Esz-dúr zongoraverseny, KV 271, harmadik tétel, *Eingang*

Ugyanakkor a KV 246, C-dúr zongoraverseny harmadik tételében egy egészen egyszerű *Eingang* kap helyet. (17. kottapélda).

17. kottapélda: Mozart: C-dúr zongoraverseny, KV 246, harmadik tétel, *Eingang*

17. kottapélda (folytatás)



A KV 456, B-dúr zongoraverseny harmadik tételéhez tartozó *Eingang* a balkezet is bevonja, de alapvetően egyszólamú (18. kottapélda).

18. kottapélda: Mozart: B-dúr zongoraverseny, KV 456, harmadik tétel, *Eingang*

A KV 595, B-dúr zongoraverseny utolsó tételéhez komponált *Eingang*ban pedig mindvégig mindkét kéz játszanivalót kap és így szimfonikusabb hatású, mint az egyszólamú *Eingangok*. Különlegesség, hogy az *Eingang* összekapcsolódik a cadenzával. (19. kottapélda).

19. kottapéllda: Mozart: B-dúr zongoraverseny, KV 595, harmadik tétel, *Eingang* a cadenza végén



A legrövidebb *Eingang* a KV 414, A-dúr zongoraverseny harmadik tételének 87. ütemében található. Ez csupán egy megkomponált lassuló skálából áll, amely rácsatlakozik a rondótémára (20. kottapéllda).

20. kottapéllda: Mozart: A-dúr zongoraverseny, KV 414, harmadik tétel, 87. ütem



Lassú tételhez komponált *Eingang* egyedül ugyanezen zongoraverseny második tételében található a 74. ütemben. A két *Eingang* közül a második már dinamikai, illetve tempóbeli jelzéseket is tartalmaz, de lényegileg mindkettő csupán a domináns A-dúr akkord kidíszítése futamokkal és kromatikus váltóhangokkal (21. kottapéllda).

21. kottapéllda: Mozart: A-dúr zongoraverseny, KV 414, második tétel, 73. ütem, első és második *Eingang*.

The image displays a musical score for the second movement of Mozart's Piano Concerto No. 20, K. 414, in A major. The score is for the piano part and covers measures 73 to 88. It is divided into five systems. The first system is labeled 'Ferma nell' Andante [Eingang A]' and contains measures 73-76. The second system continues the first entrance, marked with a first ending bracket [1], and contains measures 77-80. The third system is labeled 'Eingang B' and contains measures 81-84, marked with a first ending bracket [1] and a second ending bracket [2]. The fourth system is marked 'Presto' and contains measures 85-88. The fifth system is marked 'più Adagio' and contains measures 89-92. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fp' (fortissimo piano).

Összegezve tehát elmondható, hogy a cadenzák és az *Eingänge* lejegyzett rögtönzések, amelyek mindenképpen magukban hordozzák, hogy Mozart milyennek képzelte el azokat. A lejegyzés miatt – talán pont azért, mert valaki számára komponálta, vagy a szonáta esetében szorosan a tétel anyagához akarta illeszteni – az improvizatív attitűd részben elvész, amit csak az előadás tehet újra olyanná. A cadenzák legtöbbször megtalálható az ütemvonal nélküli lejegyzésmód, de lényegében mindegyik az adott tétel metrumában van leírva. A legfontosabb, hogy az előadó ne a cadenzák külső megjelenéséből alkossa meg sajátját, hanem belső működésüket megértve elsajátítsa Mozart zenei nyelvét. Mozart cadenzái, mint megkomponált kis improvizációk vizsgálata mutatja, a már említett időtartam jellegzetessége mellett számos konkrétumban mutatnak azonosságot:

- Hangnemi kitérésekben Mozart hármashangzatokat, szeptimakkordokat, ezek közül is legfeljebb szűkített szeptimet használ.
- Sohasem modulál távoli hangnemekbe.
- A tételből idézett cantabile témák és témafejek mindig a diszkantban szólnak meg, amelyeknek balkéz kísérete legalább egy oktáv távolságban helyezkedik el.
- A rögtönzésszerű, ütemvonal nélkül, sokszor kis kottával lejegyzett futamok kizárólag a hármashangzatok főhangjainak körülírásából, skálákból vagy azok átmenő- és váltóhangokkal kidíszített variánsaiból, kromatikus felfutásokból állnak.
- Egy alkalommal sem található kromatikus futam fentről lefelé.
- A zárótrilla minden esetben indító funkciójú is egyben és a tétel metrumához mért egy teljes ütemig tart, amelyet a bal kézben, az ütem felénél belépő, akkordként leütött szeptimakkord követ. Ez az akkord sohasem található felbontásban.

3.1.4. L. van Beethoven cadenzái

Szemben Mozarttal, Beethoven saját zongoraversenyeihez komponált cadenzái nem mutatnak kompozíciós egységet, hosszúságuk is nagyon különböző: a legrövidebb mindössze 1, a leghosszabb 126 ütemből áll.²⁹ Összehasonlítva csupa ellentmondásba ütközik az elemző: nem található szerkezeti hasonlóság közöttük, mindegyik egy formabontó kísérlet, ebből következően mindegyik külön vizsgálat tárgya kell, hogy legyen. Mozartnál a cadenza a zárlat kidíszítéseként, a domináns funkció meghosszabbításaként értelmezhető. Beethoven azonban egészen más szerepet szán erre az improvizatív területre: a szólista felülemelkedését a tétel egészével szemben, megbontva a szólóhangszer és a zenekar eddigi harmonikus szerepváltásait.

²⁹ Vö. a G-dúr zongoraverseny Op. 58, 3. tételéhez komponált második cadenza, és a C-dúr zongoraverseny, Op. 15 első tételéhez komponált harmadik cadenza.

Beethoven saját zongoraversenyeihez komponált cadenzái három csoportba sorolhatóak:

1. első tételekhez komponált rövid cadenzák
2. első tételekhez komponált hosszú cadenzák
3. harmadik tételekhez komponált cadenzák, átvezetések

Keletkezésük körülményeire vonatkozóan Beethoven esetében is valószínű, hogy a cadenzákat utólag komponálta a tételekhez tanítványai, ismerősei számára.³⁰ A Kinsky jegyzék szerint 1809 előtt készültek, ez az évszám az utolsó, Esz-dúr zongoraverseny, Op. 73 befejezésének éve, amelyhez már nem tartozik választási lehetőség a cadenzát illetően, hanem a partitúrában elhelyezett utasítás szerint nem lehet cadenzát játszani, hanem az odakomponált anyagot kell előadni helyette.³¹ Az első, C-dúr zongoraverseny, Op. 15-höz komponált cadenzák is nagy valószínűséggel 1804 után keletkeztek, mert az ez előtt írott művekben Beethoven még nem ír műveibe háromvonalas f-nél magasabb hangot³², miközben az első tételhez komponált harmadik cadenzában négyvonalas C hang is található.³³ Hans-Werner Küthen meglátása szerint

Beethoven nem jegyezte le addig cadenzáit, amíg egyre növekvő süketsége nem kényszerítette arra, hogy abbahagyja a szólista közreműködést saját zongoraversenyeinek előadásában. Utolsó nyilvános fellépése 1808. december 22-én volt, ahol a negyedik zongoraversenyt és a Karfantáziát játszotta.³⁴

Az 1808 legvégéről fennmaradt vázlatok nagyon hasonlítanak a G-dúr zongoraverseny első tételéhez fennmaradt leghosszabb cadenzához, így feltehetőleg

³⁰ A cadenzákat két csoportban komponálhatta Beethoven. Az elsők csupán vázlatok, 1795-1800 között keletkezettek, későbbiek pedig 1809 körül komponálhatta tanítványa, Rudolf főherceg számára. Lásd Grove-cadenzák, 788. old és Swain, 45. old.

³¹ „Non si fa una Cadenza, ma s'attaca subito il seguente”

³² Willy Hess: „Die Originalkadenzen zu Beethovens Klavierkonzerten”, *Schweizerische Musikzeitung*, 127. évf. (1972), 268-294. 271. old.

³³ Lásd 124. ütem.

³⁴ Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzert Op. 61a – előszó*. (München: G.Henle Verlag, 2005) V. old. Saját fordítás.

ez a cadenza hozzátétőlegesen megegyezik azzal, amit Beethoven a koncerten rögtönözhetett.³⁵

A 18. századi teoretikusok előírásait egyedül az Op. 58-as G-dúr zongoraverseny első tételéhez komponált harmadik cadenzában követi minden paraméterében Beethoven. Ez továbbá az egyetlen, amely a legközelebb áll a mozarti példához is. A hosszabb cadenzákban erőszakkal szembemegy a teoretikusok szabályaival és sok esetben olyan elemeket illeszt az improvizatív részekbe, amilyeneket Türk példáiban a „rossz cadenzáknál” találhatunk.³⁶

Beethoven rögtönzőképességéről legendás történetek maradtak fenn. Johann Schenk (1761-1836) önéletrajzi írásában található egy rész, amelyben leírja, hogy milyen felzaklató hatással volt rá Beethoven egy szabad rögtönzése 1792-ben. Fél órán keresztül improvizált, pár bevezető akkord és figura után mindent félrelökött és az édeskés hangokat sóhajtozóvá változtatta, aztán a lágy hangokat egészen pajkossá transzformálta, nem érdekelt semmilyen tematikai vagy formai egység. Beethoven alkalmilag előre felkészült az improvizációra, erre példa pár vázlat, amelyek feltehetőleg 1808-ból származnak.³⁷

Fennmaradt továbbá egy érdekes történet Ferdinand Ries elbeszélésében, amely megvilágítja Beethoven véleményét a cadenzajátékról:

Beethoven gyönyörű c-moll zongoraversenyét (Opus 37) még kézirat formájában adta nekem, hogy mint tanítványa ezzel léphessek első ízben a közönség elé. Én vagyok egyébként az egyetlen, akinek Beethoven életében ez megadatott.

Rajtam kívül csupán Rudolf főherceget ismerte el tanítványaként. Úgy adatott, hogy Beethoven maga vezényelt. Talán még soha nem kísértek szebben zongoraversenyt. Két nagy próbát tartottunk. Megkértem Beethovent, hogy írjon nekem egy cadenzát, de nem volt hajlandó, viszont megkért, hogy írjak egyet én magam és ő majd kijavítja. Beethoven elégedett volt a művemmel és pár dolgot megváltoztatott benne, de volt benne egy különösen ragyogó és igen nehéz szakasz, amit – habár tetszett neki – túl merésznek talált, ezért azt mondta, hogy írjak egy másikat ugyanarra a helyre. Nyolc nappal a bemutató előtt újra meg akarta hallgatni a cadenzát. Eljátszottam és belekavarodtam abba a

³⁵ Grove-cadenza, 788. old.

³⁶ Türk/Klavierschule, 318. old.

³⁷ Ernest T. Ferand: *Improvisation in Nine Centuries of Western Music. An Anthology With A Historical Introduction*. (Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, 1961), 21. old.

szakaszba, mire ő újra, noha ezúttal rosszindulatúan azt mondta, hogy változtassam meg. Így is tettem, de az új résszel nem voltam megelégedve, ennél fogva buzgón gyakoroltam a másikat, de nem tudtam elég biztosan. Amikor a cadenzához érkeztünk a nyilvános koncerten, Beethoven nyugodtan leült. Képtelen voltam rábeszélni magamat, hogy a könnyebbet válasszam. Amikor vakmerően nekikezdtem a nehezebbnek, Beethoven hevesen megrántotta a székét, de a cadenza gond nélkül ment és Beethoven annyira el volt ragadtatva tőle, hogy hangosan felkiáltott: „Bravo!”. A kiáltástól mintha áramütés érte volna a közönséget, és az én ázsióm is azonnal biztosítva lett a művészek között. A koncert után, amikor megelégedését fejezte ki felém, hozzáfűzte: „Ön azért nagyon makacs! Ha elrontotta volna azt a szakaszt, soha többé nem adtam volna órát önnek!”³⁸

A jelenetben jelen témánkhoz kapcsolódóan az a legfontosabb, hogy úgy látszik, az improvizált cadenza már nem volt gyakorlat a 18. és 19. század fordulóján, még a legkiválóbb hangszerjátékosoknál sem, mint például Ferdinand Ries. A szólista, mint ahogyan Türk is javasolta tankönyvében, jobb, ha előre komponálja meg a cadenzát. Talán ebben az időben, 1804-ben még nem volt kész Beethoven saját cadenzája a c-moll zongoraversenyhez. Mindenesetre a történetből a legérdekesebb, hogy – Ries elbeszélése szerint – Beethoven ragaszkodott ahhoz, hogy a cadenzát a szólista írja meg. J. P. Swain szerint „...ez elég bámulatba ejtő abban a tekintetben, amit a szerző aprólékosságáról ismerünk saját műveivel kapcsolatban.”³⁹ Mindezt azonban igazolja a kísérletező zenei anyag, amit cadenzáiban találunk: Beethovennél talán tényleg mindent szabad?

Mozart esetében sokat segít, ha egymással összehasonlítjuk a cadenzákat. Beethovennél az egybevetés azonban csak elbizonytalanít, mert jóformán egyetlen közös, egyező paraméter sincsen cadenzáiban, mindegyiket külön kell vizsgálni. A teoretikusok szabályait tekintve talán az egyetlen, amit követ, hogy a cadenzában legyenek idézetek az aktuális tételből, és ezek az idézetek legyenek szakadozottak és ne teljesek. De még ez alól is van kivétel: a G-dúr zongoraverseny, Op. 58 első tételéhez komponált második cadenzában alig található idézet. Beethoven cadenzáit tehát elsősorban nem egymással, hanem az aktuális tétellel és annak szerkezetével

³⁸ *Biograpische Notizen über Ludwig van Beethoven* von Wegeler und Ries (Berlin és Lipcse: Schuster & Loeffler, 1906) 135-136. old. Saját fordítás.

³⁹ Swain, 46. old.

kell egybevetni, hogy megvizsgálhassuk, maga Beethoven milyen lehetőségeket gondolhatott a cadenzajátékot illetően.

Az Op. 15-ös C-dúr zongoraverseny első tételéhez három cadenzát komponált. Az első 60 ütemből áll, de befejezetlen. A főtéma témafejével indul, szekvenciálisan emelkedik, majd különböző futamokkal (ütemvonal nélkül) c-mollba, Asz-dúrba, majd B-dúrba modulál, amely után Esz-dúrban, majd g-mollban hangzik fel a melléktéma. Maggiore váltás után különböző futamok, szekvenciák következnek, majd vége szakad. A cadenza legtávolabbi hangneme az Asz-dúr, ami valójában átvezetésként két ütemig tart, ezenkívül az Esz-dúr, de ez a hangnem a tétel expozíciójában is már szerepelt a cantabile téma bemutatásakor. Hangnemi szempontból tehát Türk törvényét követi Beethoven: „Semmilyen esetben se térjen ki [a cadenza] olyan hangnemekbe, amit előzőleg maga a zeneszerző nem használt a zeneműben”.⁴⁰ A cadenzát jobban megvizsgálva azonban Türk egy másik törvényét teljes mértékben figyelmen kívül hagyja („ne ismételgessen egyfolytában azonos gondolatokat, mert ezek megülik a hallgató fülét, ellankasztják figyelmét”⁴¹) és ütemeken keresztül azonos formulákat ismételtet, pontosan úgy, ahogyan Türk könyvében kottapéldában mutatja be a „rossz” cadenzákat. Összehasonlításuképpen álljon itt Türk negatív példái közül a No. 4/c-d rész⁴² (22a kottapélda), és Beethoven cadenzájának 52-55. üteme (22b kottapélda).

22a kottapélda: Türk: Klavierschule, 316-317. old. „Schlechter Kadenzen”



⁴⁰ Türk/Klavierschule, 311. old.

⁴¹ Türk/Klavierschule, 312. old.

⁴² Türk/Klavierschule, 316-317. old.



22b kottapélda: Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Op. 15, az első tételhez írt első cadenza, 46-57. ütem



Türk példaként ugyanannak a motívumnak az önkéntes ismételtetését hozza fel, négyszer egymás után, Beethoven cadenzájában azonban 8-szor ismétli meg ugyanazt a figurát. Türk szerint nem lehetséges, Beethoven szerint igen.

A C-dúr zongoraverseny első tételéhez komponált második cadenza jobban követi a mozarti példát. Hasonlóképpen az előzőhöz, rögtön a főtéma alapmotívumával indul, majd megjelenik a melléktéma részlete és a C-dúr hangnemből lefelé futó tizanhatodokkal Esz-dúrba modulál. Az ezután történő b-moll kitérés meglehetősen merész, de gyors fordulattal újra a C-dúr dominánsára érkezik, majd – szintén mozarti példával – trillával fejezi be a cadenzát.

A zongoraversenyhez komponált harmadik cadenza Beethoven összes cadenzája közül a legproblematisabb, és egyben 127 ütemével a leghosszabb is. A másik kettővel összevetve azonnal feltűnik, hogy nyolc olyan rész található, ahol eltűnnek az ütemvonalak és hosszú akkorfelbontások, futamok következnek (12., 17., 34., 100., 116., 121., 124., 125. ütem). Feltűnő továbbá a kibővített időkeret: az első cadenzában ugyanaz a skálamenet 8-szor fordult elő egymás után, itt viszont a 88. és 97. ütem között ugyanaz a ritmusképlet – alig változó harmóniákkal – 20-szor következik. Hasonlóképpen a 110. ütem motívuma a továbbiakban 25-ször jelentkezik. Nincs ez másképpen a 26. és 33. ütem között sem, ahol ugyanaz a figura 14-szer követi egymást. A melléktéma szintén elhangzik ebben a hangnemben, de egy rendkívül távoli hangnemben, Desz-dúrban, majd cisz-mollban. A tétel zárótémája is megjelenik a 101. ütemtől. A cadenza utolsó ütemeiben pedig még egyszer, trillaláncok alatt és felett újra a főtémából idéz. Meglepő, hogy a cadenza végén nincsen zárótrilla, és az utolsó domináns G-dúr akkord piano dinamikában és törve jelenik meg. Ez a zenekari belépés rávezetése helyett – mint ahogyan C. Ph. E. Bach is tanította⁴³ – elbizonytalanító hatást kelt, mire a tonikai záróakkordot fortissimo dinamikával kéri és ezzel megtör mindennemű bizonytalanságot.

Az első cadenzában előfordulnak előadói utasítások dinamikára és tempóra vonatkozóan, a másodikban egy egyszerű „dolce” kiíráson (16. ütem) kívül semmi sem található, de a harmadik a változatos dinamikai előírásokon kívül még pedáljelzéseket is tartalmaz. A tétel zenei folyamatában a cadenza helye után már

⁴³ Lásd Bach/Versuch, II. kötet, 260. old.: „Die Noten, womit der Baß gleich nach dem Triller fortgehet, müssen, auch ohne Andeutung, kräftig und stark vorgetragen werden, damit die übrigen Ausführe das wieder ordentlich forthgehende Tempo deutlich führen.” (A hangokat, amelyekkel a basszus rögtön a trilla után belép, külön utasítás nélkül is erősen és határozottan kell játszani, hogy a többi játékos is világosan tudja folytatni az újból visszatérő tempót.)

csak 13 ütem van hátra az első tételből, vagyis szinte rögtön véget ér. Beethoven a három cadenzával kérdésessé teszi, hogy valójában mi is a cadenza funkciója. A második cadenza ugyanis – Mozart és a hagyomány példáján – valóban a tétel záródominánsának meghosszabbítása, a harmadik azonban merész hangnemi kitéréseivel és a végletekig kiterjesztett idősíkjaival nem csupán meghosszabbítás, hanem konkurálás a tétel addigi zenei anyagával. Fejezzék ki mindezt az adatok is: Mozart cadenzái az ütemszámok tekintetében átlagosan 9-10 %-át teszik ki az aktuális tételnek. A C-dúr zongoraverseny, Op. 15 első tétele önmagában átlagosan csaknem 100 ütemmel hosszabb, mint bármelyik egyéb Mozart első tétel, viszont főként a harmadik cadenza aránytalanul terjedelmesebb (2. táblázat).

2. táblázat: Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Op. 15 első tételhez komponált három cadenzájának összehasonlítása

<i>A tétel hossza (hozzáadva a cadenza hosszát)</i>	<i>Cadenza száma</i>	<i>Cadenza hossza ütemben</i>	<i>Cadenza hossza %- ban a tétel egészéhez képest</i>
>538 ütem	1. cadenza (befejezetlen)	>60 ütem (+ ami hiányzik)	>11,2 %
510 ütem	2. cadenza	32 ütem	6,3 %
>604 ütem	3. cadenza	>126 ütem (a 12., 17., 34., 100., 116., 121., 124., 125. ütem többszöröse egy ütem idejének)	>20,9 %

Látható, hogy a két befejezett cadenza közül a 2-es számú cadenza a tétel terjedelmének bő egytizenötödét, a 3-as számú azonban több, mint a tétel egyötödét teszi ki! Ez óriási különbség, ami azt bizonyítja, hogy magának Beethovennek sem volt szilárd elképzelése arról, hogy mi is legyen a cadenza dramaturgiai funkciója: díszítésként, vagy önálló formarészként (betétszámként) álljon a tétel egészébe. Ezeket az eltérő formájú és funkciójú cadenzákat elemezve az lehet az analitikus érzése, hogy amikor Beethoven arra buzdítja Ferdinand Riest, hogy ő maga

komponáljon cadenzát, a szólistát arra kéri fel, hogy a kis belső betétszámával (esetleg improvizációjával) reflektáljon a tétel egészére és ne kidíszítse azt, hanem önmagára, a szólóhangszer dominanciájára terelje a közönség figyelmét. Ezzel azonban lezárul a concerto műfajának egy korszaka, ahol a szólista (vagy szólisták) és a zenekar egy és ugyanazt a zenét közösen birtokolták. Az időarányok eloszlása pont azt az érzetet keltik a hallgatóban, hogy Beethoven hosszú cadenzája leválasztja, és az együttes fölé emeli a szólistát. Ezzel azonban nem válik biztossá, hogy Beethovennek valóban ez volt-e a célja, hiszen nem teszi kötelezővé, hogy ezt a cadenzát kell játszani – ennek ellenére a mai előadók legnagyobb része ezt választja a zongoraverseny előadásakor. A harmadik tételben, ugyanazon a helyen, ahol Mozart csak koronával jelöli egy esetleges cadenza helyét, Beethoven megkomponálja és beleírja a partitúrába azt, Presto jelzéssel a 485. ütemben (23. kottapélda). A rondótételek cadenzáihoz hasonlóan nem tartalmaz semmilyen tematikus elemet.

23. kottapélda: Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Op. 15, harmadik tétel, cadenza.

The image displays a musical score for the cadenza of the third movement of Beethoven's Piano Concerto No. 15 in C major, Op. 15. The score is written for piano and includes the following elements:

- Tempo:** Presto
- Dynamic:** *pp* (pianissimo) for the cadenza section.
- Instructions:** *con Ped.* (with pedal) and *Ped.* (pedal) are indicated.
- Structure:** The cadenza is marked *pp Cadenza* and features rapid sixteenth-note passages. It includes *cresc.* (crescendo) markings and ends with a *Ped.* instruction.

A B-dúr zongoraverseny, Op. 19 első tétele kereken 400 ütemből áll és az egyetlen hozzá komponált cadenza 79 ütemes, tehát a tétel egészének 19,8 %-a, csaknem egyötöde. A terjedelmes cadenza újabb olyan paraméterekkel rendelkezik, amelyek inkább megkülönböztetik a többi Beethoven cadenzától, semmint hasonlatossá teszik. Fúgaszerűen indul a tétel főtémájának ritmusképletével, majd a 27. ütemtől a melléktéma bontakozik ki. Improvizatív közjátékok után újra halljuk a főtéma anyagát a 45. ütemtől, egészen a cadenza végéig. Paul Mies szerint

így tehát a cadenzának A-B-A' elrendezésű háromrészes formája van, ami egyúttal megfelel a tétel első Tutti szakaszának szerkezetével. Egy önálló részt képez [a tételben] és visszatérő cadenzának (*Reprise cadenz*) is nevezhető.⁴⁴

A formai elrendezés mellett azonban még izgalmasabb a hangnemi funkciók vizsgálata. Mozart cadenzái „...improvizációk egy kitartott domináns hangzat felett”⁴⁵, ennek azonban semmilyen jele sem látszik a B-dúr zongoraversenyhez komponált cadenzánál. A zenekar számára a kitartott kvartszextakkord után a szüneten is korona található, ezek után a cadenza rögtön a tonikán (B-dúrban), a középrész a melléktéma-idézettel szintén B-dúrban, majd b-mollban szólal meg, majd apróbb modulációk után az 54. ütemtől szólal meg először a domináns, amivel a tradíció szerint a cadenzának indulnia kellett volna. De ez még mind semmi ahhoz képest, hogy már a cadenzán belül is megjelenik a domináns feloldása, és a 69. ütemtől egészen végig (80. ütem) B-dúrban marad a zene, sőt, a 78-79. ütemben le is zárja három tercállású tonikai akkorddal. Ezek után egy gyors passzázzsal behívja a zenekart, ami már csak 6 ütemet játszik és a tételnek vége szakad. Az egész cadenza uralkodó hangneme tehát a B-dúr, azaz minden végig tonikai funkció felett zajlik. A Beethoven által komponált cadenza után arányossági szempontból valóban nincs már szükség hosszas zenekari zárlatra. Ha azonban az előadó azt választja, hogy cadenzát komponál (vagy improvizál) ehhez a tételhez, figyelembe kell vennie, hogy rövid cadenza esetén a zenekari lezárás rendkívül sutának hangzik.

A c-moll zongoraversenyhez komponált hosszú cadenza formai szempontból négy részre osztható. Az 1-14. ütemben imitációs technikával használja fel a főtéma-

⁴⁴ Paul Mies: *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven* (Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970), 25. old. Saját fordítás.

⁴⁵ Swain, 36. old.

fejet, majd a 14. ütemtől („Poco meno allegro risoluto” utasítással) megszűnnek az ütemvonalak és improvizatívabb rész következik gyors futamokkal, modulációkkal b-mollba, asz-mollba, majd hosszú D-dúr futamok után a harmadik részben a melléktéma hangzik fel G-dúrban. A cadenza zárórészében Presto felirattal az Op. 57-es f-moll szonáta 3. tételének codáját megidéző stretta következik, amelyben újra a főtémából vett motívumok jelennek meg, de a cadenza domináns és lendületes kifutása helyett az 55. ütemtől újra visszaáll az eredeti tempó és elbizonytalanodott sóhajok, trillák kíséretében a cadenza észrevétlenül folyik át a zenekari belépésbe. Pianissimo hangzik fel ismét a főtéma egy sejtje a timpaniban, a vonósok pedig egy konszonáns C-dúr akkordot játszanak. A zongora azonban egy terckvartakkorddal kimozdítja a tonikai funkciót, majd plagális zárlatok következnek (24. kottapélda).

24. kottapélda: Beethoven: c-moll zongoraverseny, Op. 37, első tétel cadenzájának vége, majd a zenekar belépése.

The image shows a musical score for the end of the cadenza and the beginning of the orchestral entry in Beethoven's Piano Concerto No. 3, Op. 37, first movement. The score is in C minor and 3/4 time. It shows the piano part (Pfte.) and the orchestral parts (Timp., Vl., Vla., Vc., Cb.). The piano part features a solo section with a 'SOLO' marking and a 'p' dynamic. The orchestral parts enter with a 'pp' dynamic. The score includes measures 470 and 480.

A zongora szeptim hangja olyannyira meghatározza az előzményeket, hogy Beethoven a megkomponált cadenzában külön jelzi is, hogy C-dúr szeptimnek kell

lennie a feloldó harmóniának. Ebben az esetben Beethoven a 7. felhangot, mint konszonáns elemet használja⁴⁶, tehát az oldás végül tonikai (25. kottapélda).

25. kottapélda: Beethoven: c-moll zongoraverseny, Op. 37, első tétel, cadenza, 62-65. ütem.



A cadenza úgy funkcionál a tétel zenei anyagában, mintha nem egy elkülönített hely lenne az improvizációra, nem is az utolsó dominánsakkord meghosszabbítása, hanem szervesen megkomponált szólóközjáték. A zongoraverseny harmadik tételében Beethoven nem ad választási lehetőséget: a rondótémát meg-megakasztó nem-tematikus cadenzákat beleírja a partitúrába (21. ütem, 152. ütem, illetve a Presto előtt, 407. ütem).

A negyedik, G-dúr zongoraverseny, Op. 58 első tételéhez újabb három cadenzát komponált Beethoven, amelyek olyannyira különböznek egymástól, mint azok, amelyeket az Op. 15 első tételéhez írt. A cadenzák vizsgálata előtt meg kell nézni, hogy Beethoven milyen kontextusba helyezi el a cadenzát. Szemben az első két zongoraverseny első tételeivel, ahol a cadenza után 13, illetve 6 ütemet játszik a zenekar, a c-moll zongoraverseny első tételének végén 27 ütem a zenekari tutti, végig tonikai funkcióban. A G-dúr zongoraverseny első tételének végén szintén hosszú a cadenza utáni zenekari záróanyag: 24 ütem. Ebből a 24 ütemből csak az utolsó 15 tonikai funkciójú! Vagyis a cadenza végén újra a dominánsra folytatja a zongora azzal a motívummal, ami már a cadenza előtt is elhangzott a 337. ütemtől (26. kottapélda).

26. kottapélda: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, első tétel, 344-350. ütem.

⁴⁶ A szeptimhang, mint a hetedik felhang a romantikában már gyakran szerepel egy tonikai hangzat konszonáns elemeként.

The image shows a page of a musical score, likely from a 19th-century symphony. The staves are arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (G)), Piano (Pft.), Violin (Vl.), Viola (Via.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The second system includes Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (G)), Piano (Pft.), Violin (Vl.), Viola (Via.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'sempre p' and 'dolce'. There are also markings for 'Cadenza' and 'pizz.' (pizzicato).

Ahhoz, hogy a cadenza helyét megértsük, meg kell vizsgálni ezt a motívumot, amely nem más, mint a tétel zárótémája. Legelőször az 50. és 60. ütem között jelenik meg, fortissimo zenekari tuttiban, a zenekari expozíció zárótémájaként. Ugyanígy felbukkan a zongora expozíciójának zárótémájaként, ezúttal az oboán és a fuvalán, mialatt a zongora virtuóz futamokat játszik (157. ütemtől). Ugyanezt a motívumot a zongora is megismétli a 170. ütemtől *dolce con espressione*, majd ez vezet az expozíciót záró zenekari tuttiba. A kidolgozási részben nem halljuk, azonban a visszatérésben, mint zárótéma újra megjelenik egyszer a cadenza előtt a 324., majd a 337. ütemtől (hasonlóan az expozícióhoz először a fúvósokon szólal meg a zongora díszítményeivel, majd a zongorán *dolce con espressione*). A cadenza után ugyanúgy szólal meg ez a zárótéma a zongorán, mint ahogyan a 337. ütemtől. A cadenza funkciója tehát előre meghatározott, de éppen fordítva, mint ahogyan azt a teoretikusok tanították, vagy ahogyan Mozart komponálta: a tonikára történő rávezetés helyett e cadenza funkcióját a dominánson történő megmaradás kell, hogy jellemezze.

Ezek után kell megvizsgálni a három Beethoven által komponált cadenzát. Az első, mindhárom cadenza közül a leghosszabb, 100 ütemből áll, az egész tétel pedig 370 ütemből, vagyis a tétel egészének 21,3 %-át teszi ki, több mint az egyötödét. A cadenza szerkezete azért különleges, mert – a cadenza jellegzetes, improvizatív elemekkel megtört formájában – egy bujtatott szonáta-expozícióra emlékeztet (1. ábra).

1. ábra: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, első tételhez komponált első cadenza szerkezete.

Főtéma szakasz – 1-20. ütem

Melléktéma szakasz – 21-35. ütem

Átvezető rész (kidolgozási rész) – 36-80. ütem

Zárótéma szakasz – 81-92. ütem

Coda – 93-100. ütem

Távoli hangnemi kitérések nem jellemzik ezt a cadenzát, a zárótéma megjelenésének hangneme azonban Asz-dúr, a nápolyi hangnem, ami majdnem a lehető legtávolabb a kvintkörön a G-dúrtól. Ezzel a távolsággal is talán éppen hangsúlyozni kívánja Beethoven, hogy ez az az elem, ami a cadenza előtti és utáni történéseket strukturálisan összeköti. A távoli hangnemi kitérés kiemelésként szolgál.

A tételhez komponált második cadenza Beethoven összes cadenzája közül a legmerészebb. Idézetek szempontjából az 51 ütem alatt mindössze egy olyan hely van, ahol megszólal a tétel főtémája a 33-35. ütemben Tempo moderato jelöléssel. Ez éppen a tétel aranymetszéspontja⁴⁷ (27. kottapélda).

27. kottapélda: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, az első tételhez komponált második cadenza, 32-36. ütem.

⁴⁷ Az 51 ütemből 3 ütem nem rendelkezik ütemvonalakkal, vagyis ha 52 ütemmel számoljuk a cadenza virtuális hosszát, akkor éppen az aranymetszés arányszámát kapjuk meg: $32:52 = 0,62$. Ez pedig megfelel az $(1:\sqrt{5}):2$ -nek.



Rögtön a cadenza első ütemeiben olyan merész hangnenváltások találhatók, hogy a hallgatónak atonalitás-érzete alakul ki. Csapongó, improvizatív elemek, egymásra dobált, lezáratlan motívumok mutatják annak lehetőségét, hogy Beethoven ilyet is el tudott képzelni cadenzának – legalábbis ebben a kontextusban. Mert a két domináns zárótéma közé valóban nem fér zárlat és a cadenzának meg kell őriznie a feszültséget. Ebben a tekintetben, bizonyára ez a legjobban sikerült cadenza mindhárom közül. Beethoven ezt írta a kéziratban e cadenza fölé: „Zárlat, de lezárás nélkül.”⁴⁸

A harmadik cadenza újra a mozarti mintát követi és mindössze 11 ütemes. Skálamenetek után következik a főtéma töredéke, amely szekvenciálisan emelkedik, majd újabb futamok, skálák után zárótrilla következik. Az előző két cadenzával összehasonlítva azonban felmerül a kérdés, hogy ez a harmadik rövidségével képes-e fenntartani a domináns feszültséget, és a zárótéma újbóli megjelenését valóban elegendő távolságra tudja-e helyezni a cadenza előtti elhangzásától.

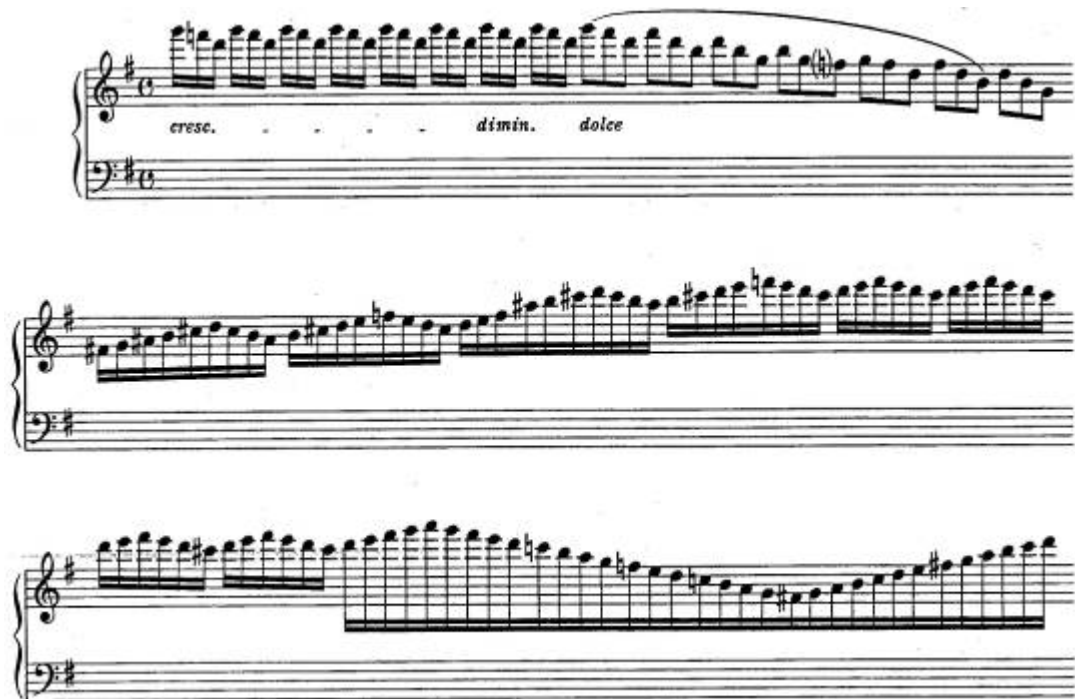
A zongoraverseny második tétele olyan versenymű-dramaturgiát állít fel, amelyben a szólista és a zenekar tematikusan egyszer sem játszik hasonló anyagot. Az 55. ütemben megjelenő koronás C hang után olyan érzésünk van, mintha cadenza következne és Beethoven minden egyes hangját le is jegyzi. A dominánssról indul és valóban úgy tűnik, mintha a zongorista improvizálna a kitartott domináns hangzat felett. Ez az improvizáció viszont már nem bizonyos témák felett bontakozik ki, hanem zenei anyagával a zenekar és a szóló közötti távolságot feszíti még szélesebbre.

Hogy valóban arról van szó, hogy a G-dúr zongoraversenynél is egyre erősebb és meghatározottabb a cadenza funkciója, az megjelenik a harmadik tétel koronás kvartszextakkordjának helyén egy utasítás formájában: „La Cadenza sia corta”, azaz ’A cadenza legyen rövid’. Beethoven számára a röviden belül is van hosszabb és még rövidebb, hiszen a tételhez komponált három cadenzájából az első

⁴⁸ „Cadenza, ma senza cadere.”, lásd Függelék, II. Facsimilék

35 ütem hosszú, a másodikban nincs is ütemvonal, ezért nevezhető akár együtemesnek is, a harmadik pedig 6 ütem hosszúságú. A zongoristák általában aggodalmukban, hogy a közönség alulbecsüli munkabefektetésüket, rendszerint a legelsőt, a leghosszabbat és a legkomplexebbet választják. Ebben még témaidézet is található, pedig harmadik tételhez komponált cadenzákban már rendszerint Mozart sem használ témát. A másik két – rövid – Beethoven cadenza egyetlen, gesztusjellegű futamból áll és nem kizárt, hogy Beethoven valóban ilyet szeretett volna, ha azt írta: a cadenza legyen rövid (28a, 28b kottapélda).

28a kottapélda: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, a harmadik tételhez komponált második cadenza



28b kottapélda: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, a harmadik tételhez komponált harmadik cadenza



Beethoven nem írt cadenzát a hegedűversenyéhez, azonban a D-dúr zongoraversenyhez – amely a hegedűverseny átírata Op. 61a jegyzékszámával – igen. Az első tételhez készült cadenzához, akár egy kettősversenyben, Beethoven egy második szólamot is komponál. Ezt a szólamot pedig ugyanaz a hangszer játssza, amelyik indítja az egész művet: az üstdob. Ez a cadenza is hosszú, az ismétlésekkel együtt 157 ütem, a tétel teljes terjedelmének 22,8 %-a. Olyannyira konzekvensen van megkomponálva, hogy alig merülhet fel a hallgatóban, hogy improvizáció lenne, amit a szólista játszik. Az eddigi cadenzákkal egybevetve nem csak az üstdobszólam hoz újdonságot. Egy-egy témafejet szinte már erőszakkal, a végletekig ismételi Beethoven a szekvenciában. Ezt már a teoretikusok is elítélték, és arra hívták fel a figyelmet, hogy ugyanazt a motívumot nem szabad sokszor megismételni.⁴⁹ Beethoven ehhez képest a timpani szignálszerű, négy negyedből álló makacs dallamsejtjét a cadenzában összesen 18-szor ismétli meg a zongoraszólamban, a timpani szólamában pedig 30-szor, összesen tehát 48-szor (29. kottapélda).

⁴⁹ Lásd Quantz/Versuch, 181. old.: „...ne maradjunk túl sokáig egy fajtánál, hanem gondoljunk állandóan a kellemes változatosságra”

29. kottapélda: Beethoven: D-dúr zongoraverseny, Op. 61a, az első tételhez komponált cadenza, 19-30. ütem.

A cadenza 19-34. ütemében a basszus kromatikusan emelkedő fokai felett ugyanaz a kromatikus ereszkedő, majd emelkedő skálát játssza a zongora, 8-szor egymás után majdnem ugyanúgy. Ilyen makacs ismételtetés egyetlen Mozart cadenzában sem

található. Szintén a megkomponáltság benyomását erősíti a hallgatóban az a kétszer nyolc ütemes komplett periódus, ami a cadenza negatív aranymetszéspontjában szólal meg Marcia – Piú vivace felirattal. Itt szólal meg először a timpani a cadenzában. Az improvizatív részeket is szigorú beosztásban írja le Beethoven. A Marcia után következő Meno Allegro részben 4-szer ismétlődik a négyütemes szekvenciamag: csupa szimmetria, kiszámíthatóság. Pedig a cadenzát éppen a kiszámíthatatlanság kellene, hogy jellemezze, ennek érzetét pedig a töredezettség biztosítja, semmint az egységesség. A 96-108. ütemben megjelenik a főtéma, teljes pompájában, éppen úgy, ahogyan az a tétel elején is felhangzik, mindenféle változtatás nélkül. A timpani szólama még a zenekar jelenlétének érzetét is biztosítja. A cadenza után a zongora még 25 ütemet játszik a zenekarral. Ez a rendkívül hosszú befejezés újra a cadenza funkcióját kérdőjelezi meg: a zárlat meghosszabbítása, kidíszítése helyett a cadenza a codával mosódik egybe és közösen alkotják meg a kiterjesztett szonátaforma záróegységét.

Az eddigi tapasztalatokból kiderül, hogy Beethoven cadenzái – holott Mozart cadenzáitól legfeljebb 20 év választja el őket időben – semmiben sem követik az addig megszokott gyakorlatot. A cadenza funkciója változik meg az őt körülvevő zenei struktúra hatására. Mielőtt következne az utolsó zongoraverseny igen problematikus cadenzájának vizsgálata, vessük újra össze, hogy azok a paraméterek, amelyek Mozartnál mindig változatlanok, hogyan jelennek meg Beethoven zongoraversenyeiben (3. táblázat).

3. táblázat: Mozart és Beethoven cadenzáinak összevetése

	Mozart	Beethoven
Hangnemi kitérések eszköze	Csak hármashangzatok és legfeljebb szűkített szeptimakkordok	Szűkített nónakkordok, és bővített szextakkordok is
Legtávolabbi hangnemek	Legfeljebb a szomszédos hangnemekbe a kvintkörön	Szinte polárisan ellentétes hangnembe is modulál
Kromatikus skálák	Mindig felfelé, rendszerint a cadenza végén	Számos esetben lefelé is, a cadenza közepén
A cadenza hossza	Átlagosan a tétel egytizede	Átlagosan a tétel egyötöde
Cantabile témák	Mindig a diszkantban, és Cantabile marad	Nem csak a diszkantban, és akár induló is lehet belőle
Zárótrilla	Mindig van, a felénél a basszus domináns szeptimmal lép be	A zárótrilla rendszerint elmarad, a basszusban nincsen szeptimakkord

Beethoven Esz-dúr zongoraversenyének első tétele újabb meglepetést hoz. A 495. ütemben megszólal a koronás kvartszextakkord, ami után a cadenza következne. A partitúrában azonban Notabene jelöléssel a következő utasítás olvasható: „Ne játsszon cadenzát, hanem térjen rögtön a következőre.”⁵⁰ A cadenzajáték többé nem opció, Beethoven nem adja meg a lehetőséget, hogy a szólista maga írja meg, vagy maga improvizálja: „Az Op. 73-mal megszűnik az engedély is, hogy improvizált cadenza legyen beillesztve”.⁵¹ A főtéma apró motívumából felépített indulás egy hosszú kromatikus felfutás után domináns akkordra érkezik, ami azt sejteti, hogy ez a cadenza vége, azonban mollba fordulás után teljes esz-mollban idézi a melléktémát,

⁵⁰ „Non si fa una Cadenza, ma s’attaca subito il seguente”

⁵¹ Paul Mies: *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven* (Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970), 48. old.

amelyet aztán dúrban vesznek át a kürtök, majd 6 ütem következik, amelyben Beethoven újra a főtémából idéz. A cadenza-rész az 529. ütemig tart, amelyben a zongorán kívül most már nem csak az üstdob szerepel, mint a D-dúr zongoraverseny első tételének cadenzájában, hanem a teljes zenekar (30. kottapélda)

30. kottapélda: Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny, Op. 73, első tétel, 494-521. ütem

494 (Solo)

Fl.

Ob.

Clar.

Fg.

Cor.

Tr.

Timp.

Pfte.

VI. I

VI. II

Vn.

Vc.

e. Cl.

499

502

503

504

505

506

507

508

509 NB.

510

511

512

513

514

515

516 dim.

517

518

519

520

521

NB. Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente

507

Pfte.

pp leggiermente

513

Cor.

N

Pfte.

VI. I

VI. II

Va.

Vc. e Ch.

pizz.

518

Cor.

Pfte.

VI. I

VI. II

Va.

Vc. e Ch.

Eddig a G-dúr zongoraversenyben, Op. 58 volt a leghosszabb zenekari befejezés: 24 ütem. Az Esz-dúr koncert első tételének cadenza utáni része azonban 53 ütemes, a tétel egészének majdnem egytizede, pontosan olyan hosszú, mint a legtöbb Mozart cadenza. Mies írja, hogy a cadenza

...helyett a codaképződmények gyakran kadenciális elemekkel bővülnek, amelyek hosszukban és jelentésükben a szonátaforma fennmaradó részeit egy utolsó, egyenértékű résszel egészítik ki. Ezt azonban Beethoven [...] eddig saját kadenciáival próbálta meg elérni.⁵²

A formai egyensúly szempontjából érthetőnek tűnik, miért nem kér Beethoven cadenzát a tételhez. Az expozíció és a visszatérés is hat cadenza-szerű taktussal veszi kezdetét, amely mellett már nincs szükség arra, hogy a tétel végén újabb hosszú cadenza legyen.⁵³ Ezt Beethoven a cadenzával egybekomponált codával helyettesíti. Az üstdob a harmadik tétel codájában is hasonlóan szólószerephez jut, mint a D-dúr zongoraverseny első tételének cadenzájában. És a B-dúr zongoraverseny első tételéhez komponált cadenza folyamatos tonikai funkciójához hasonlóan az Esz-dúr koncert harmadik tételének codája is tonikai területen jár. Beethovennél tehát a cadenza az utolsó zongoraversenyben egybemosódik a codával, és a domináns-meghosszabbítású cadenza-funkció végérvényesen eltűnik.

Beethoven zongoraszonátaiban is megfigyelhetők cadenzajelenségek. Számos tételben megfigyelhető a cadenza összemosása a kódával, strettával például az Op. 27/2 cisz-moll szonáta harmadik tételének végén, vagy az Op. 57 f-moll szonáta első tételének végén. A hagyományokhoz leginkább kapcsolódó, haydni és mozarti példát követő egyedüli cadenzahely az Op. 2/3 C-dúr szonáta első tételének végén található (31. kottapélda).

31. kottapélda: C-dúr zongoraszonáta, Op. 2/3, 232. ütem.



⁵² Paul Mies: *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven* (Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970), 48. old. Saját fordítás.

⁵³ Denis Matthews: „Beethoven and the Cadenza”, *Musical Times*, 101. évf. (1970) 1180-1231. old. 1206. old.

A koronás kvartszextakkord után virtuóz felfutás következik, majd a témafej ritmikai és dallami idézetei után megjelenik a zárótrilla, rendhagyó módon kromatikusan lefelé futó utókával.

3.1.5. Beethoven *Eingangjai*

Hasonlóképpen a Beethoven által írt cadenzákhoz, zongoraversenyeihez komponált *Eingangjai* is mind külön vizsgálatot igényelnek, egymással nem összevethetőek, mert mindegyikben van valami speciális. Külön megkomponált két *Eingang* csak a D-dúr zongoraverseny, Op. 61a-hoz található, a többi mű esetében az *Eingangok* a partitúrában találhatók.

A c-moll zongoraverseny, Op. 37 harmadik tételének rondótémáját két alkalommal egy-egy olyan speciális koronás akkord előzi meg, amelyekhez Beethoven egy-egy *Eingangot*, illetve *Überleitungot*, azaz átvezetést komponál. Az első egy egyszerű G-dúr, azaz a domináns hármashangzat felbontásából áll, majd egy kromatikus ráfutással szalad rá a rondótéma második felére (32. kottapélda).

32. kottapélda: Beethoven: c-moll zongoraverseny, Op. 37, harmadik tétel, 26. ütem

The image displays a musical score for the 26th measure of the third movement of Beethoven's Piano Sonata in C minor, Op. 37. The score is written for piano (Pfl.) and includes staves for Cor. (Es), Vl., Vla., Vc., and Cb. The piano part shows a chromatic ascent in the right hand, leading into the main theme. The orchestral accompaniment is minimal, with the strings providing a harmonic foundation.

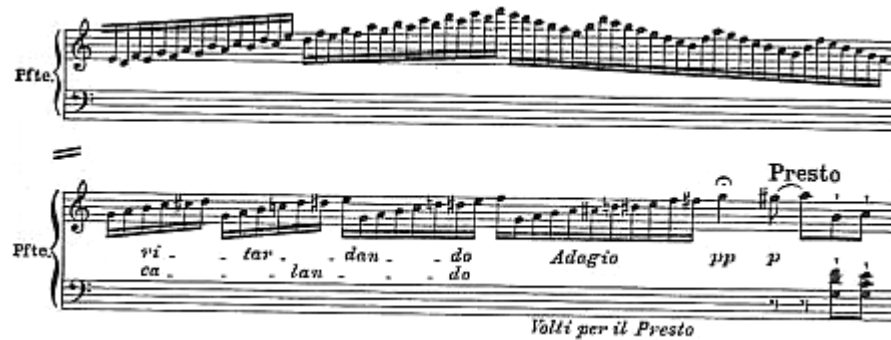
A rondótéma második megjelenésekor már bővebb átvezetést találunk, szintén tematikai kapcsolat nélkül, kromatikus felfutással, és le- majd felszánkázó skálamenettel (33. kottapélda).

33. kottapélda: Beethoven: c-moll zongoraverseny, Op. 37, harmadik tétel, 152. ütem

E. E. 3804

A tétel végén lévő Presto részt egy – mozarti értelemben vett – igazi *Eingang* vezeti be. A rácsapásszerű gyors tempót úgy teszi még hergelőbbé, hogy az *Eingang* végén lévő skálamenetekre ritardando, illetve calando utasításokat ír elő, végül Adagio tempójelzést használ és a záróhangot, a dominánst pianissimo kéri, fermatával (34. kottapélda).

34. kottapélda: Beethoven: c-moll zongoraverseny, Op. 37, harmadik tétel, 407. ütem részlete



Ez az *Eingang* nem csak egyszerű díszítménye a kitartott domináns hangnak, de hatásos előkészítése is a záró Prestónak: a lassulás és halkulás nélkül nem robbanna akkorát a záró, gyors tempó.

A G-dúr zongoraverseny, Op. 58 zárótételében az első *Eingang* a 159. ütemben található, ez két egyszerű skálamenetből áll, különösebb fantázia nélkül. Nem véletlenül, hiszen Beethoven nem akarja elvonni a figyelmét a hallgatónak a pianissimo koronás domináns akkordról és az ugyancsak pianissimo belépő vonóskar rondótémájáról (35. kottapélda).

35. kottapélda: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, harmadik tétel, 155-159. ütem

Hasonlóképpen, egy apró figurával kiegészülve található meg ez az *Eingang* a 415. ütemben, szintén két pianissimo által közrefogva. Beethoven célja itt is a lehető legjelentéktelenebb díszítményt alkalmazni (36. kottapélda).

36. kottapélda: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, harmadik tétel, 412-419. ütem

The image displays a musical score for the third movement of Beethoven's G major Piano Concerto, Op. 58, measures 412-419. The score is arranged in two systems. The first system includes the Piano (Pft.), Violins (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.) parts. The Piano part features a complex, rapid figure with markings 'dim.', 'rit.', 'pp', and 'ad libitum'. The strings play a simple, sustained accompaniment with markings 'p dim.' and 'pp'. The second system includes the Clarinet (Cl.), Piano (Pft.), and Violins (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.) parts. The Piano part continues with a similar figure, and the strings play a simple, sustained accompaniment with markings 'pizz.'.

Az Op. 61a, D-dúr zongoraverseny második és harmadik tételét összekötő *Eingang* azért különleges eset, mert abból a tételből is idéz, amelyet éppen elhagyunk és abból is, amely következni fog. Mozartnál az *Eingang* kivétel nélkül már minden esetben a folytatásra csatlakozik rá, Beethovennél pedig ez az *Eingang* inkább *Überleitung*nek felel meg. Az első három ütemben a második tétel főtemáját idézi (37a kottapélda),

majd skálamenetek után a 7. ütemben megjelenik a harmadik tétel rondótémájának apró részlete (37b kottapélda).

37a kottapélda: Beethoven: D-dúr zongoraverseny, Op. 61a, *Eingang* a második és harmadik tétel között, 1-6. ütem



37b kottapélda: D-dúr zongoraverseny, Op. 61a, *Eingang* a második és harmadik tétel között, 6-16. ütem



Ugyanezen zongoraverseny harmadik tételének 92. üteméhez szintén komponált egy *Eingangot*, amely mindössze egyetlen motívumot használ fel makacsul, ostinato-szerűen, összesen 43-szor (38. kottapélda).

38. kottapéllda: D-dúr zongoraverseny, Op. 61a, *Eingang* a harmadik tételhez

The musical score is presented in five systems, each with a piano (piano) and orchestra (Orchester) staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a melodic line in the right hand, featuring grace notes and a bass line in the left hand. The orchestra part features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *dimin.* (diminuendo). The score concludes with a final chord in the piano part.

Ahogy a Beethoven cadenzák vizsgálatánál láttuk, az Esz-dúr zongoraverseny első tételének cadenzájához a zenekar is csatlakozik. Hasonlóan van a második tétel végén is, ahol a két ütemes *Eingang*ban, amelyben a zongora a harmadik tétel rondótémáját lassítva játssza, a kürtök és a vonósok egyaránt szerephez jutnak (39. kottapéllda).

39. kottapélda: Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny, Op. 73, második tétel, 80-82. ütem

The musical score shows the following parts and markings:

- Pfc. (Piano):** The piano part is the most complex, featuring a series of sixteenth and thirty-second notes. It includes markings for *pp* (pianissimo) and *NI* (Non Interrompere).
- VI. I, VI. II (Violins):** Playing a simple, sustained note with a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Va. (Viola):** Playing a simple, sustained note with a *pizz.* marking.
- Ve. e Kb. (Violoncello and Double Bass):** Playing a simple, sustained note with a *pizz.* marking.
- Fl. (Flute):** Playing a simple, sustained note.
- Cor. (Cor Anglais):** Playing a simple, sustained note.
- Fg. (Fagott):** Playing a simple, sustained note.
- Eb. (Euphonium):** Playing a simple, sustained note.

At the bottom right, there is a marking: *NI. Semplice poco tenuto*.

Beethoven az utolsó koronás hangra, amely már a harmadik tétel igazi felütése, a biztonság kedvéért odaírja: *semplice poco tenuto* – egyszerűen kicsit kitartva. Még véletlenül se gondoljon senki sem arra, hogy erre a hangra *Eingangot* kell improvizálni.

A példákon keresztül látható, hogy a beethoveni *Eingangok* bátrabban idéznek a megelőző, vagy az őket követő tételekből és terjedelmükben megmaradnak a mozarti hagyománynál, minden esetben rövidek, nem úgy, ahogyan a cadenzáknál tapasztaltuk.

3.2. Más szerző művéhez komponált cadenzák

3.2.1. Mozart cadenzái más szerzők műveiből átdolgozott zongoraversenyeihez

Mozart, mint koncertező zongorajátékos, más szerzők szóló billentyűs műveit is átdolgozta zongoraverseny formájában⁵⁴, hogy ő maga is játszhasa zenekari kísérettel. Megkomponált cadenza ezek közül egyedül a KV 40-es jegyzékszámú D-dúr zongoraversenyben található, amelynek első és harmadik tétele Leontzi Honauer egy-egy szonátatételének átirata, második tétele pedig Carl Philipp Emanuel Bach egy zongoradarabjának átirata.⁵⁵

Mozart által lejegyzett cadenza az első tétel 145. ütemében található, mindössze tíz 4/4-es ütemből áll, és arányaiban a Mozart saját zongoraversenyeihez hasonlóan kevesebb, mint egytizedét foglalja el az egész műnek. Megfigyelhető a basszusvonal folyamatos kromatikus ereszkedése, amely – hasonlóan a KV 453-as G-dúr zongoraverseny első cadenzájában tapasztaltakkal – a hirtelen moduláció érzete helyett inkább a kvartszextakkord megszilárdításának és egyben meghosszabbításának hatását kelti. Tematikai kapcsolódás csak ritmikai szinten jelenik meg: a tétel 131-134. ütemében található szinkópás mozgást Mozart augmentálva jeleníti meg a cadenzában. A cadenza záróegysége ugyanúgy, mint későbbi cadenzáiban egy gyors felfutásból és a trillából, valamit az alá felezésszerűen érkező dominánsszeptim akkordból áll (40. kottapélda).

⁵⁴ Ezek a versenyművek az 1763-64, majd 1766-os párizsi látogatások hatására keletkeztek. A fiatal Mozart ezeket a darabokat már Salzburgban komponálta a Párizsban megismert művek reminiscenciájaként. Később Johann Christian Bach három billentyűs szonátáját is versenyművé dolgozta át, az 1764-es londoni utazás és J. Chr. Bach-hal való találkozás hatására. Ezek keletkezéséről bővebben: Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Klavierkonzerte*, Serie X, Supplement, Eduard Reeser: „*Die Pasticcio-Konzerte*”, Walter Gerstenberg: *Die Konzerte nach Johann Christian Bach* (Bärenreiter: Kassel, 1964), VII-XIX. old.

⁵⁵ Lásd: Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Klavierkonzerte*, Serie X, Supplement (Bärenreiter: Kassel, 1964), 84. old., 103. old., 112. old. lábjegyzete

40. kottapélda: Mozart: D-dúr zongoraverseny, KV 40, első tétel, 142-145. ütem

The image shows a musical score for Mozart's D major Piano Concerto, KV 40, measures 142-145. The score is in D major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction with a cadenza in measure 144. The piano part is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The score includes a 'Cadenza' marking and a 'm. s.' (measures) marking.

Johann Christian Bach három billentyűs szonátájának versenymű-átdolgozása közül a KV 107 jegyzékszámú D-dúr zongoraverseny első két tételéhez szintén cadenzát komponált Mozart. Az 1770-72 között készült mű cadenzái már az érettkori zongoraversenyek cadenzáira emlékeztetnek, bár az egyetlen lényegi különbséget az adja, hogy úgynevezett cantabile témamegjelenés hiányzik a Badura-Skoda által

felállított hármas egységből.⁵⁶ A cadenza 19 üteméből 8 az „A” alpra épül, alterált hang a gisz-en (emelt IV. fok) kívül, valamint a mellékdomináns disz és f váltóhangjain kívül nem található. A cadenza szokásosan aránylik a tétel hosszához, ugyanúgy tartja a megközelítőleg egytizedes arányt. A második tétel cadenzája szintén ilyen arányú hosszal rendelkezik. A tétel affektusához igazodva – mint ahogyan C. Ph. E. Bach is előírja a Versuch-ban⁵⁷ – sokkal melógienebb, mint az előző cadenza, azonban idézet itt sem található. Csekély kromatika cizellálja a szimmetrikus és világosan tagolt 12 ütemet, amely végig megmarad a kvartszext kiterjesztésének struktúrájában. A zárótrilla előtt egy bánatosan lefelé hajló kromatika található, felette „Adagio” tempójelzéssel, különleges bejegyzés a 17. évében járó Mozarttól (41. kottapélda).

41. kottapélda: Mozart: D-dúr zongoraverseny, KV 107, második tétel, 68-71. ütem és cadenza

The image shows a musical score for Mozart's Piano Concerto No. 23, D major, K. 455, second movement, measures 68-71 and the cadenza. The score is in D major, 4/4 time. It features a piano introduction with a trill and a cadenza marked 'Cadenza' and 'Adagio'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings.

⁵⁶ Lásd 3. fejezet, 18. lábjegyzet

⁵⁷ Bach/Versuch, II. köt. 260. old.

A KV 624 jegyzékszám függelékeként négy cadenza található Mozart tollából, amelyeket más szerzők versenyművéhez írt.

Az Ignaz von Beecke D-dúr zongoraversenyének második tételéhez komponált cadenza különlegessége, hogy egy Recitativo is található benne (42. kottapélda).

42. kottapélda: Mozart: KV 624, K függelék, cadenza Ignaz von Beecke D-dúr zongoraversenyének második tételéhez



Ez egy új megoldás, feltehetően 1773-ban komponálta. Saját zongoraversenyeinek cadenzáiban egy alkalommal sem ír Recitativót.

Johann Samuel Schroeter D-dúr zongoraversenyének (Op. III/4) első tételéhez egy töredékes cadenza maradt fenn Mozarttól, amelyben feltűnően sok az előadói utasítás („slargando il tempo”, „a tempo”, „crescendo”) ahhoz képest, hogy a cadenza csak pár ütem hosszúságú. A bejegyzések arra utalnak, hogy biztosan más számára komponálta meg a cadenzát. Habár a cadenza vége hiányzik, világosan felismerhető benne a nagy Mozart zongoraversenyeinek cadenzáinak formai szerkezete.

és megtalálható benne a cantabile témaidézet utáni szekvenciális bővítés is (43. kottapélda).

43. kottapélda: Mozart: KV 624, D függelék, cadenza Johann Samuel Schroeter D-dúr zongoraversenyének, Op. III/4 második tételéhez.

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system continues the melody. The third system includes a tempo change from 'a tempo' to 'largo' and back to 'a tempo'. The fourth system includes a crescendo and a forte (f) dynamic marking.

Található szintén két rövidebb cadenza Schroeter op. III/6 első és második tételéhez. Ezek valószínűleg ugyanúgy 1779 körül készülhettek, mint az Op. III/4-hez komponált cadenza is, azonban ezek meglepően rövidek, mindössze 4 ütemből állnak (44. kottapélda).

44. kottapélda: Mozart: KV 624, F és G függelék, cadenza Johann Samuel Schroeter B-dúr zongoraversenyének, Op. III/6 első és második tételéhez.



Az Op. III/1 első tételéhez komponált cadenza pedig még ütemvonalakat sem tartalmaz, csak a kvartszextakkord felbontásából és egy váltóakkordból áll (45. kottapélda).

45. kottapélda: Mozart: KV 624, H függelék, cadenza Johann Samuel Schroeter F-dúr zongoraversenyének, Op. III/1 első tételéhez.



Schroeter Op. III/3-as jegyzékszámú C-dúr zongoraversenyének első két tételéhez komponált cadenza éppolyan gondosan kidolgozott, mint amilyen az Op. III/4-hez, bár utóbbi csak töredékben maradt fenn. Mind formai, mind figurációs elrendezés szempontjából Mozart érettkori zongoraversenyeinek cadenzáit idézi az első tétel cadenzája, a második pedig annyi ornamenst használ, amennyit később egyetlen saját cadenzájában sem alkalmaz (46a és 46b kottapélda).

46a kottapélda: Mozart: cadenza Johann Samuel Schroeter C-dúr zongoraversenyének, Op. III/3 első tételéhez.

46b kottapéllda: Mozart: cadenza Johann Samuel Schroeter C-dúr zongoraversenyének, Op. III/3 második tételéhez.

Figyelemreméltó az artikulációs notáció kidolgozottsága – ilyen sem található egy cadenzájában sem.

Mozart más szerzők versenyműveihez komponált cadenzái összetettebb képet mutatnak, mint azok, amelyeket saját zongoraversenyeihez írt. Ennek oka az is lehetett, hogy igyekezett az eredeti mű jellegéhez igazodni. Valószínűleg más lehetett a cadenzák célközönsége is, ezért is próbált különböző változatokat megírni. Az analitikus megközelítés szempontjából mindenképpen érdemes megvizsgálni ezeket a cadenzákat is.

3.2.2. Beethoven cadenzái Mozart d-moll zongoraversenyéhez

Beethoven egyetlen olyan zongoraversenyhez komponált cadenzát, amely nem saját kompozíciója. A KV 466, d-moll zongoraverseny azon concertók közé tartozik, amelyhez nem maradt fenn cadenza Mozarttól. Beethoven maga is játszotta közönség előtt ezt a versenyművet. A legtöbb zongorista ezt a cadenzát illeszti a d-moll zongoraverseny előadásába.⁵⁸ A két szerző stílusa egyáltalán nem egybevágó, Beethoven cadenzái több szempontból is ellenkeznek a teoretikusok által megfogalmazott szabályokkal, egyben Mozart zenei nyelvével. „...bár [a cadenzák] stílusukban különböznek Mozartétól, szellemükben kongeniálisak.”⁵⁹ A különbözőséget és a kongenialitást valóban együttesen lehet felfedezni Beethoven cadenzáiban. Frederick Neumann szerint „Beethoven d-moll zongoraversenyhez írt cadenzái jó kompozíciók és technikailag elfogadhatóak, de egyáltalán nem illenek az eredeti műbe”.⁶⁰

A d-moll zongoraverseny első és harmadik tételéhez komponált cadenza a WoO 58 jegyzékszám alatt található. Beethoven saját zongoraversenyeihez komponált cadenzáiban többnyire nélkülözi az idézetek sűrű alkalmazását, és a témamegjelenések között gyakran ütemekig tartó virtuóz futamok, akkordfelbontások kapnak helyet. A WoO 58 két cadenzája azonban dúskál az idézetekben és alig található olyan ütem, amely ne állna valamilyen tematikus kapcsolatban Mozart zenei anyagával.

Az első tétel cadenzájának 1-18. ütemig tartó szakasza a zenekar által bemutatott főtéma első részének motívumait idézi, de olyan szakadékszerűen tatóngó hangmagasság-különbséggel, amely Beethoven kései alkotóperiódusának stílusát jellemzi. A főtéma két sejtje két külön univerzumban helyezkedik el, három, később négy oktáv különbséggel (47. kottapélda).

47. kottapélda: Beethoven cadenzája Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 első tételéhez, WoO 58/1, 1-9. ütem

⁵⁸ Lásd Függelék, Mozart táblázat, d-moll zongoraverseny, KV 466

⁵⁹ Schiff, 146. old.

⁶⁰ Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. (Princeton: Princeton University Press, 1986). 259. old.



Hirtelen, rácsapásszerű modulációval és fortissimo kiemeléssel a 15. ütemben H-dúr, a d-moll tercrokon hangnemére vált a zene, majd következik a melléktéma kánonszerű idézete, pianissimo előírással (48. kottapélda)

48. kottapélda: Beethoven cadenzája Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 első tételéhez, WoO 58/1, 13-21. ütem



A 27. ütemtől a minore, h-moll hangnemben szólal meg a melléktéma, majd észrevétlenül, egy pillanat alatt vált g-mollra a 36. ütemben. Újra a zenekari főtéma jelenik meg, amelybe a 43. ütemtől beleszővi a zongoraszólam főtémáját is (49. kottapélda).

49. kottapélda: Beethoven cadenzája Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 első tételéhez, WoO 58/1, 27-49. ütem.

The image displays a musical score for a piano cadenza. It is written for a piano (left hand) and a right hand. The key signature is D minor (three flats: Bb, Eb, Ab). The time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each corresponding to a specific measure range: 27-30, 31-34, 35-38, 39-42, 43-46, and 47-50. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and specific musical notes and rests. There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score concludes with a final cadence in the sixth system.

Az idézett téma befejezetlenül marad, és a záróegységből hatalmas, virtuóz passzázs kerekedik ki „piú presto” felirattal. A cadenza záróütemeiben újra a zenekari és szólószórzongora főtémájából vett idézetek szólnak meg hosszú trillaláncok alatt.

Mit érthetünk egyben stíluson kívülinek és kongeniálisnak ebben a cadenzában? Mozart stílusához illeszkedik az alapvetően kétszólamú, lineáris szerkesztésmód. A cadenza közepén elhelyezkedő cantabile melléktéma idézet, és a cadenza harmadik harmadában elhelyezkedő improvizatív szakasz a Badura-Skoda által felállított hármas szerkezeti egységre emlékeztet.⁶¹ Ha azonban Mozart saját cadenzáihoz hasonlítjuk Beethoven e darabját, markáns, egyértelmű stilisztikai különbséget lehet felfedezni. Mindenekelőtt a cadenza rögtön a kvinten indul, amely a kvartszextakkord meghosszabbításának érzetét azonnal szétporlasztja és helyette rögtön a dominánsra lép, amely a Mozart cadenzáknak mindig végcélja, nem pedig kezdőpontja. Három ütem alatt a domináns A-dúrból Esz-dúrba, a polárisan ellentétes hangnembe tér át. Mozart egész cadenzák alatt még távolról sem érint ilyen távoli hangnemeket, Beethovennél azonban minden türelmetlenül, azonnal történik meg. Különbség továbbá a tág hangterjedelem, amely *in medias res* megjelenik a cadenza elején, és onnan még tovább tágul. A következő stilisztikai ellentét a modulációkban nyilvánul meg. Mozart legfeljebb szeptim- illetve szűkített akkordokat, illetve azok megfordításait használja modulációs eszközként, szinte sohasem használ bővített akkordot.⁶² Beethovennél a bővített akkord már a cadenza 7. ütemében megjelenik (50. kottapélda).

50. kottapélda: Beethoven cadenzája Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 első tételéhez, WoO 58/1, 6-7. ütem



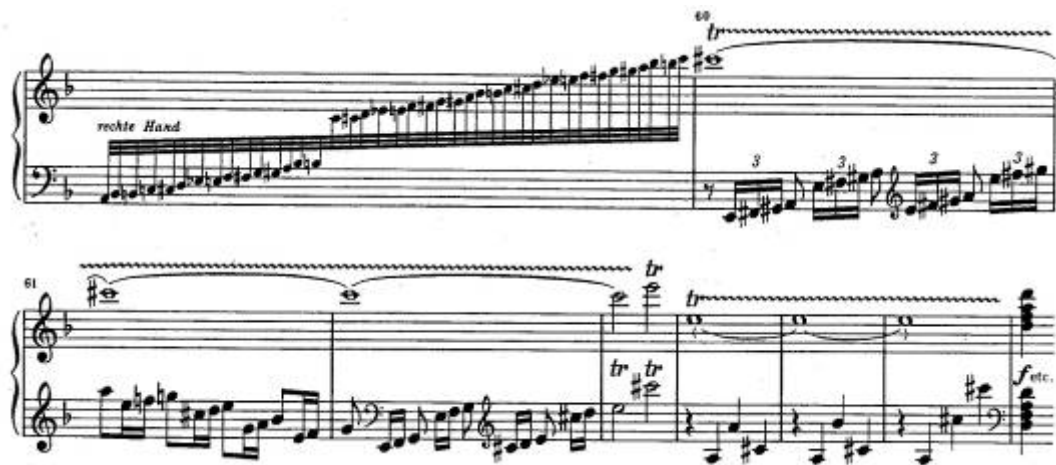
A tercron hangnemek szintén stílusidegenek Mozartnál, így a H-dúr hangnem is, amelyben a melléktéma-idézet hangzik fel. Minore-maggiore váltás egy perióduson belül hasonlóképpen egy Mozart cadenzában sem található meg. A heves, sokkírozó

⁶¹ Badura-Skoda, 215-228. old.

⁶² Badura-Skoda, 230. old.

dinamikai váltások, amelyek Beethoven cadenzájában találhatók, szintén ritkán fordulnak elő Mozartnál. Végül a záró trillalánc, amely folyamatosan szól 7 ütemen keresztül (51a kottapélda), egyáltalán nem jellemző Mozartra, habár a KV 459-es F-dúr zongoraverseny harmadik tételéhez komponált cadenza éppen egy ilyen, a jobb kézben 13 ütemen keresztül tartó trillával zárul – mindenesetre ez Mozartnál az egyetlen példa erre. (51b kottapélda)

51a kottapélda: Beethoven cadenzája Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 első tételéhez, WoO 58/1, 59-66. ütem.



51b kottapélda: Mozart: F-dúr zongoraverseny, KV 459, harmadik tételhez komponált cadenza, 43-53. ütem.



Végül a cadenza hossza: 66 ütem, ami tiszteletben tartja Mozart arányait, de nem igazán idézi meg, hiszen mint az Analitikus megközelítés című fejezetben láthattuk, Mozart cadenzái átlagosan 9-10 %-át teszik ki a tételnek, Beethoven 66 üteme pedig a 14,2 %-át jelenti a tétel hosszúságának. Összességében elmondható, hogy Beethoven stílusa egyértelműen megjelenik ebben a cadenzában, de saját cadenzáihoz képest meglehetősen kiegyensúlyozott és mértéktartó.

Nem így a d-moll zongoraverseny harmadik tételéhez komponált cadenza. Beethoven ebben a darabban is bőven idéz a tétel két témájából: a rondótémából, illetve a melléktémából.⁶³ A kvartszextet mindössze két ütem erejéig erősíti meg Beethoven a hallgató emlékezetében: rögtön a negyedik ütemben F-dúr felé veszi az irányt. Az F-dúr után (5. ütem) ütemenként változik a hangnem, miközben a főtémafejelet idézetét halljuk hol a bal, hol a jobb kézben. Az igazán beethoveni, kísérteties lelassulás és megtorpanás – ami Mozartnál sohasem hallható – a 17-24. ütemben jelenik meg (51. kottapélda).

51. kottapélda: Beethoven cadenzája Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 utolsó tételéhez, WoO 58/2, 11-26. ütem.



Nyolc ütemen keresztül semmi sem történik, Beethoven ugyanazt a jelentéktelen, de fontosságában ezerszeresre felduzzasztott sejtceskét ismétli meg négyszer egymás után. Fontosságát kiemelő, teleírja a kottát egyre erősebb utasításokkal: „dimin.”, majd „ri-tar-dan-do” (sic!), majd „morendo”, illetve az utolsó szűkített akkord fölé egy hatalmas koronát tesz, holott – zeneileg – nem történik semmi.⁶⁴ Ezután piano-forte, fény-árnyék váltakozásokkal jelenik meg a melléktéma-idézet, amely akkordfelbontásokkal egészül ki és lezáratlan marad – hasonlóan Mozart idézeteihez.

⁶³ A tétel formája igen rendhagyó, de mégis a szonátarondó áll hozzá a legközelebb, amely kiegészül egy hosszú codával.

⁶⁴ Ez a jelenség tipikusan a szintiszta előadóművészet, az individuum, a „Beseelung” megjelenéséről árulkodik, amikor a színpadon megjelenő művész, a titán saját személyiségével és varázssával a semmit valamivé varázsolja.

Beethoven azonban a téma két hangját, az A-t és a Cisz-t vicsorgó trillákkal, kései szonátáit megidézően a tébolyig ismételgeti, tölcészerűen beszűkíti, és az első tételhez hasonlóan 8 ütemes, először szimpla, majd dupla trillalánccal zárja a cadenzát. Az utolsó 5 ütemben a két trillalánc között ott toporzékol a prímhangközzé, Cisz-en összetöpörödött témafej, amely jajveszékelve várja, hogy végre elérhesse az elérhetetlent, a záró D hangot.

4. Előadói megközelítés

4.1. Társszerző vagy előadóművész?

A cadenza elmaradhatatlan alkotórésze a bécsi klasszikus zongoraversenyeknek, ahol az improvizáció, mint egy kis rezervátumban kap helyet. Haydn, Mozart és Beethoven versenyművei közül szinte mindegyikben előfordulnak olyan fermaták, ahol az előadónak cadenzát kell játszania. Ez alól csak Beethoven Esz-dúr zongoraversenye a kivétel. Az előadó a következő lehetőségek közül dönthet, ha cadenzát kell játszania:

1. Nem játszik cadenzát, hanem csak kitartja a koronát és egy trillával felütést ad a zenekarnak.
2. Ha rendelkezésre áll a szerző által a versenyműhöz komponált cadenza, előre megtanulja és ezt játssza.
3. Más szerző által megírt cadenzát illeszt a versenyműbe
4. Maga az előadó ír meg előre cadenzát és ezt illeszti a versenyműbe.
5. Az előadáson rögtönöz cadenzát.

Az 1-5. ponting haladva egyre nagyobb az előadó munkabefektetése és felelőssége.

A cadenzák az improvizáció lehetőségének utolsó eszközei a bécsi klasszikus versenyművekben, ahol az előadó egyben társszerzője is lehet a műnek. A 18. század vége, amikor Mozart és Beethoven is koncertezéssel próbálja fenntartani magát, az előadóművészet különválásának időszaka a zeneszerzéstől. Mozart, de különösképpen Beethoven szükségét érezte, hogy lejegyezze a cadenzákat.

Ha az előadó ma, a 21. században az első megoldást választja és nem illeszt cadenzát egy bécsi klasszikus versenyműbe, könnyen lehet – hasonlóan a 18. század végéhez –, hogy a közönség ki fogja fejezni elégedetlenségét. Energiatakarékos út ez, de nem lehet belekötni: az előadó semmilyen hibát sem vét ezáltal – már Türk is kifejezte 1789-ben eziránti véleményét: ha valaki nem tudja kidíszíteni a koronával kitartott hangot, játsszék egész egyszerűen egy trillát, az is elég.¹

¹ Türk/Klavierschule, 304. old.

A második megoldás az, ha az előadó a szerző által megírt cadenzát tanulja meg és ezt játssza el úgy, mintha improvizálná.² Ez a legbiztosabb út. Előadói szempontból beleköthetetlen: a szerző által megkomponált cadenzák a legautentikusabban illeszthetők be a concertóba. Ha a szerző több változatot is írt egy cadenzára, az előadónak ki kell választania a számára legalkalmasabbat. A lejegyzett cadenzák egyfelől mindenképpen betekintést nyújtanak Mozart és Beethoven rögtönzőképességébe, azonban ezek a cadenzák már valaki számára készültek és csak megidézni tudják a mozarti vagy beethoveni improvizációt. Ezek már a megkomponált cadenzák alapján is igen különbözőek lehettek. Stadler abbé szerint

a szabad rögtönzésben Mozartnak nem akadt párja. Improvizációi olyan szervesen voltak felépítve, mintha leírva álltak volna előtte. Ezért sokan úgy vélték, hogy nyilvános rögtönzéseit előzőleg kigondolta és gyakorolta.³

Beethoven improvizációi azonban – a lejegyzett cadenzák vizsgálata alapján is – igen szertelenek, csapongóak, bátrak, merészek és kísérletező jellegűek lehettek. F. Ries írja:

Senki sem érte el Beethoven nagyságát a rögtönzésben az általam hallott művészek közül. Az ötletgazdagság, a váratlan szeszélyek, a technikai sokszínűség, a felmerülő nehézségek amik megjelentek, vagy általa teremődtek meg, kimeríthetetlenek voltak.⁴

Mozart rögtönzései tehát inkább tűnhettek lejegyzett kompozícióknak, mint Beethovené, akinek „eredetisége és megdöbbentő effektusok iránti hajlama dominálhatta *ex tempore* játékát.” – írja Komlós Katalin.⁵ Mozart saját zongorakoncertjei közül a legtöbbet magának írta, többnyire maga mutatta be őket és a kalózkidadásoktól félve a zongoraszólamot csak vázlatosan jegyezte le, koncertjein

² Joseph P. Swain szerint a rögtönzést a metrumon kívüli játék tudja a legjobban imitálni. Lásd Swain, 32. old.

³ Idézi O. E. Deutsch: Mozart: *Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1961), 465. old. A fordítást lásd: Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük*. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800. (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005) 154. old.

⁴ *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* von Wegeler und Ries (Berlin és Lipcse: Schuster & Loeffler, 1906) 119. old.

⁵ Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük*. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800. (Budapest: Gondolat Kiadó, 2005) 154. old.

emlékezetből játszotta.⁶ Megkomponált cadenzái ennek a varázslatos, improvizatív játékmódnak a lenyomatai, de ezeket biztosan nem önmagának írta, ezért talán valamivel egyszerűbbek és talán kissé vázlatosabbak is, mint amilyenek élő cadenza-improvizációi lehettek. Donald Francis Tovey is a következőképpen látja:

Általános szabályként elmondható, hogy Mozart megkomponált cadenzái nem adják vissza adekvát módon, hogy ő hogyan rögtönözne azokon a helyeken, ahol ez szükséges...⁷

Beethoven is utólag jegyezte le cadenzáit, tanítványai, ismerősei számára.⁸ Az előző fejezetben látható volt, mennyire kísérletező jellegű alkotások ezek. Az előadónak a C-dúr és a G-dúr zongoraverseny esetében is jól meg kell gondolnia, hogy melyik cadenzát választja, hiszen különböző hosszúságuk miatt képesek formailag megváltoztatni a tételt.

„Mozart elvárja tolmácsolójától, hogy rendelkezék önálló fantáziával és kezdeményezési készséggel. Akiben ilyen nincs, vagy nem kíván belevágni, annak harmadik személyhez kell fordulnia [hogy cadenzát komponáljon].”⁹ – írja Schiff András. Mozart hat zongoraversenyéhez, a d-mollhoz KV 466, a C-dúrhoz KV 467, az Esz-dúrhoz KV 482, a c-mollhoz KV 491, a C-dúrhoz KV 503, és a D-dúrhoz (koronázási) KV 537 nem maradt fenn cadenza, így ezekhez választhat az előadó más által megkomponált cadenzát.

„Kár, hogy a mai előadók közül sokan nem tudnak vagy nem mernek leütni egyetlen olyan hangot, amely nincs a nyomtatott kottában”.¹⁰ Az improvizáció elkerülésére az előadók dönthetnek úgy, hogy más zeneszerzők által megkomponált cadenzát illesztenek Mozart és Beethoven versenyműveihez¹¹, vagy maguk komponálnak cadenzát a versenyműhöz.

⁶ Tallián Tibor: „Wolfgang Amadeus Mozart: C-dúr zongoraverseny, K 467”. *A hét zeneműve*, 1973/4 (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1973) 100. old.

⁷ Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis. Volume III. Concertos*. (London: Oxford University Press, 1959), 28. old. Saját fordítás.

⁸ Feltehetőleg egyre növekvő süketsége késztette arra, hogy zongorajátékosként elhagyja a pódiumot és ezért kezdte lejegyezni a cadenzákat, lásd Ludwig van Beethoven: *Klavierkonzert Op. 61a – előszó*/Hans-Werner Küthen. (München: G.Henle Verlag, 2005) V. old.

⁹ Schiff, 146. old.

¹⁰ Schiff, 141. old.

¹¹ Mozart és Beethoven zongoraversenyeihez számos cadenza maradt fenn 19. századi zeneszerzőktől. Johann Nepomuk Hummel Mozart hét zongoraversenyéhez, Czerny még Beethoven versenyműveihez is komponált cadenzákat. Hummel cadenzáit a leggyakrabban alkalmazzák a zongoristák azoknál a zongoraversenyeknél, amelyekhez Mozart nem komponált meg cadenzát.

Az utolsó két lehetőség lényegében különbözik az első háromtól. A saját cadenza megkomponálásával, vagy rögtönzésével az előadó mindenekelőtt bátorságáról tesz tanúbizonyságot: vállalja a szembenézést a szubjektív megítélés veszélyeivel. Ha fennmaradt a szerző által megírt cadenza, ez a veszély még nagyobb, hiszen az előadó bármelyik pillanatban felerősítheti közönségében a kételyt: miért is nem választotta a szerző cadenzáját. A saját cadenza tehát sokkal jobban megosztja a hallgatóság véleményét és ezt az előadónak vállalnia kell. A szerző cadenzáihoz garanciaként szolgál az autentikusság és a cadenza bizonyos paraméterei megkérdőjelezhetetlenül kerülnek elfogadásra. Ha az előadó azonban saját cadenzát játszik, a hallgatóság az autentikusság biztonságából kiszabadulva rögtön más és más szempontból kezdi megítélni azt és összehasonlítja a már hallott Mozart és Beethoven cadenzákkal. A saját cadenzákat olyan szempontok alapján ítélni meg a közönség, amelyek a legerősebb és legmaradandóbb benyomást tudják hagyni: hosszúság, hangterjedelem, modulációs terv, szabadság és szabadosság, tematikai sokszínűség. Mindezek együttevén egy stílus alapelemei lehetnek, amelyek a hallgatót az egybevetésre készítik.

4.2. Stílusproblémák

Mint a Teoretikus megközelítés című fejezetben láttuk, a tankönyvek írói csupa olyan instrukciókkal látják el a muzsikust, amelyekből – akár hangok nélkül is – kirajzolódik egy stílus. Mozart és Beethoven saját cadenzáinak analitikus vizsgálatakor is számos olyan észrevételt tehet az elemző, amelyek az alkotóelemek szempontjából felvázolják a cadenzák paramétereit.

Egy stílus behatárolása azonban mindig az utókor tevékenysége. A bécsi klasszikus stílust az utókor nevezte el így. Egy stílust mindaddig, ameddig művelői a maga végtelenségében használnak, nem lehet megnevezni, mert a megnevezés lezár és behatárol. A stílust az utókor képes meghatározni, elsősorban úgy, hogy alkotóelemeit megnevezi és rendszerezi. Egy adott stílus művelője abban a pillanatban, hogy a stílus paramétereit megnevezi, már nem alkotó csak utánczó. Charles Rosen írja:

Egy stílus valamely nyelv végső kiaknázásához és koncentrációjához hasonlítható, amely aztán dialektikussá vagy öntörvényű nyelvezetté válik; ebből a központi magból nőhet ki a művész személyes stílusa vagy modora...¹²

A stílus kérdésére a Teoretikus megközelítés című fejezetben tárgyalt tankönyvszerzők nem fordítanak figyelmet, hiszen a jelen zenéjéről és annak előadásáról tárgyalnak. Mindaz a zene, ami akkor a jelen volt, ma a 21. században már régizenének számít, és az utókor már számos más stílust is meghatározott, ami a bécsi klasszika után következett. Ebből következően a 21. századi hallgató már több különböző stílus alapvető paramétereinek ismeretével ítélhet meg egy cadenzát.

A stílus megállapítása is különböző felületeken történhet: az öntörvényű nyelvezet – ahogyan Rosen nevezi – szélesebb felületen alkalmazva olyan stílusmegjelölést hozhat, mint például: romantikus, impresszionisztikus, minimalista; szűkebb felületen, példaként: Mozartos, Beethovenes, Bartókos, még szűkebb felületen: kései Liszt-szerű, Brahms scherzóira emlékeztető, Mozart cadenzáit megidéző. Mozart és Beethoven billentyűs versenyműveinek keletkezésekor a billentyűs concerto műfaja alig idősebb fél évszázadnál¹³, a múltbeli zene feltámadása pedig még nem aktuális jelenség, ezért a teoretikusok leírásait mindig a zene jelenében kell értelmezni.

A teoretikusok nem beszélnek stíluskérdésekről, semmi okuk sem volt rá, hogy ezt tegyék, hiszen a zenei nyelv adott volt. Írásaikban csak legfeljebb e zenei nyelvről akarták lenyesegetni a vadhajtásokat. Ilyenek például – mint láttuk – a túl távoli hangnemekben történő modulációk, a túl hosszú cadenzák, a túl egyforma és kiszámítható ritmika. Ahogy a bécsi klasszika után más stílusok is kialakultak, kézenfekvővé vált, hogy a cadenzát az előadó saját jelen zenei stílusában fogalmazza meg. Ez kicsiben már azokban a cadenzákban is érzékelhető, amelyeket Beethoven Mozart d-moll zongoraversenyéhez írt. A cadenzák alig 20 évvel később készültek, mégsem akarják utánozni Mozart stílusát, hanem teljes mértékben Beethoven középső alkotóperiódusának stílusában születtek. Hummel és Czerny cadenzái a 19. század első felének romantikus, virtuóz zongoramuzsikáját idézik.

¹² Charles Rosen: *A klasszikus stílus, Haydn, Mozart, Beethoven*. Fordította Komlós Katalin. (Zeneműkiadó: Budapest, 1977) 19. old.

¹³ Johann Sebastian Bach concertói abban az évtizedben születtek (1729-1739), amikor Telemanntól átvette a lipcei Collegium Musicum vezetését. Bach az első, aki billentyűs hangszert nem csak continuo-játékosként, hanem concerto szólóhangszerként is alkalmaz.

Artur Schnabel is kísérletet tett, hogy Mozart c-moll zongoraversenyéhez atonális cadenzát írjon. „Az indokok ismertek: igen, ez újfajta (sic!) interpretáció, a cadenza szerzője összeköti Mozart korát, világát a sajátjával.”¹⁴ Ez a tendencia lényegét tekintve már akkor elkezdődött, amikor Beethoven arra biztatja Ries-t, inkább maga komponáljon cadenzát és ő legfeljebb kiegészíti¹⁵ – meglehet Ries maga is Beethoven kortársa volt. Robert D. Levin Mozart zongoraversenyeihez kizárólag Marius Flothius cadenzáit tartja stílusában elfogadhatónak¹⁶, Frederick Neumann azonban más cadenzák stílusát tekintve ultimátumszerűen kijelenti:

A szemmérték alapján az előadónak minden olyan cadenzától távol kell tartania magát, amely több, mint 50 ütem hosszú, amelynek technikai követelményei feltűnően különböznek a tétel alapvető zenei anyagától, valamint amelyek távoli hangnemekbe modulálnak és ott hosszasan időznek, emellett kerülni kell azokat a cadenzákat, amelyek ellenpontgyakorlatnak tűnnek.¹⁷

Az előadó tehát két utat választhat, ha saját cadenzát komponál: vagy historikus szemlélettel ugyanabba a zenei nyelvbe helyezi magát, amelyet a zongoraverseny használ, vagy teljesen leválasztja magát a zeneszerző stílusától, és a cadenzát olyan független improvizációs térként fogja fel, amelyben bármit megtehet. Mindkettőre lehet példát találni az előadóművészetben: e disszertációhoz találhatóak példák különböző felvételekről a függelékben.

4.3. Túl a szakmai kérdéseken

Ha a szerző nem hagyott az utókorra cadenzát saját versenyművéhez, az előadó vagy saját maga ír, vagy más cadenzáját játssza, vagy nem játszik cadenzát. Azonban ha a

¹⁴ Schiff, 147. old.

¹⁵ Lásd 3.1.5. fejezet

¹⁶ Robert D. Levin: „Performance Practice in the Music of Mozart”. In: Simon P. Keefe (szerk.): *The Cambridge Companion to Mozart*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 227-241. old. 238. old.

¹⁷ Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. (Princeton: Princeton University Press, 1986). 260. old. Saját fordítás.

szerzőtől fennmaradt – akár több – cadenza egy zongoraversenyhez, akkor is megteheti egy előadó, hogy saját cadenzát ír, vagy improvizál.

Ez azonban már nem csak szakmai kérdés. A szerző cadenzájának mellőzése egyszerre vonja maga után a bátorság és a cadenza eredeti funkciójának megtartása iránti tiszteletet, másfelől pedig a feltétlen kétkedést és megrovást. Ki lehet az, aki Mozartnál és Beethovennél jobb cadenzát képes írni vagy improvizálni?¹⁸ Felfogható ez a szerzők iránti tiszteletlenségként is.

A vélemények nagyon megoszlanak. Eldőlhetnek előre, ideologikus úton, mint ahogyan Ludwig Misch is úgy gondolja, hogy a szólistáknak kizárólag az autentikus cadenzákat szabad választaniuk, amelyeket Mozart és Beethoven hagyott ránk saját zongoraversenyeikhez. Amely versenyművekhez nem komponáltak cadenzát, oda pusztán a trillát kell játszani.¹⁹ Schiff András szerint „Mozart utolérhetetlen, a cadenzáiban is az. [...] Olyan kérdések ezek, amelyekre mindegyikünk más-más feleletet ad, saját ízlésének és lelkiismeretének megfelelően.”²⁰ Az ellenvélemény azonban pontosan a cadenza eredeti funkcióját helyezi előtérbe: a cél a cadenza egyéni megfogalmazása vagy improvizálása egy olyan kis rezervátumszerű területen, ahol az előadó társszerzőjévé válhat a kompozíciónak. Joseph P. Swain szerint is:

... a cadenza páratlan alkalmat kínál a koncertező művésznak, hogy a jól ismert repertoáron belül is kreatív lehessen az előadása. Ezt a lehetőséget azonban felelősségérzettel kell megközelíteni, mert csak így lehet alkalmas arra, hogy a remekmű minden alkalommal újjá varázsolódjon, ahányszor csak új cadenzát komponálnak hozzá.²¹

Valóban felfrissít egy concerto-előadást az előadó saját cadenzája, mert nem csak interpretációs, hanem kompozíciós véleményalkotásra is készíti hallgatóságát. Swain felelősségérzetnek nevezi azt a tulajdonságot, amely ellenőrzőpontként szolgálhat egy zongoraművész életében: felelősséggel vállalja-e saját cadenzáját még annak árán is, hogy az mindenki által hallhatóan gyengébb bármely Mozart vagy Beethoven cadenzánál? Tovey szerint elég biztosak lehetünk benne, hogy Mozart

¹⁸ Neumann szerint van elég probléma a versenyművek előadásával, ezért értelmetlenség még kompozíciós problémákkal is küszködni egy előadónak. Lásd: Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. (Princeton: Princeton University Press, 1986). 259. old.

¹⁹ Ludwig Misch: *Beethoven-Studien*. (W. de Gruyter: Berlin, 1950) 142. old.

²⁰ Schiff, 147. old.

²¹ Swain, 59. old. Saját fordítás.

nem várta volna el, hogy mindig az ő általa komponált cadenzát játsszák, azok csak inkább jeladások, hasznos tanácsok, hogy mindenki megtalálja a maga útját.²² Fontosabb lehet-e ilyen áron maga az improvizáció és az egyéni invenció? A válasz már egyáltalán nem szakmai, nem zenei kérdés.²³

Igazán szakmai kérdés az az, hogy a saját cadenza megírásakor melyek az alapvető tanulási források.

4.4. Verbális és nonverbális tanulás

Ha az előadó mindenáron saját cadenzát kíván komponálni, vagy rögtönözni Mozart vagy Beethoven zongoraversenyeinek előadásához, két utat választhat. Vagy függetleníti magát minden hagyománytól és a cadenzát olyan területként fogja fel, ahol bármit megtehet, vagy követi a műfaj hagyományait és olyan cadenzát komponál, vagy rögtönöz, amely beleillik a bécsi klasszika korszakának zenei nyelvébe.

Ez a nyelv két módon közelíthető meg az előadó számára: a Teoretikus megközelítés című fejezetben tárgyalt tankönyvek ismeretei, valamint az Analitikus megközelítés című fejezet megkomponált cadenzáinak tanulmányozása által. Előbbit verbális, utóbbit nonverbális tanulásnak nevezem. A két mód át-átszövi egymást, a mai előadó számára együtt tudnak funkcióba lépni. Egyiket sem lehet leválasztva vizsgálni a másiktól.

Érdekes a tendencia, hogy a zenetörténet talán első hangszeriskolája, a *Buxheimer Orgelbuch* gyakorlatilag egyetlen szót sem ír le, csupán kottákkal tanít. Egybecseng ez a régi idők zenetanításának gyakorlatával is:

A régi mester előjátszott valamit – a növendék utánajátszotta. Ha nem jól utánozta, akkor a mester néhányszor megismételte a dolgot, figyelmeztette a növendéket a hibákra, ha ez sem segített, akkor kidobta, mert a növendék tehetségtelennek bizonyult. Ha ennek ellenére tanulni

²² Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis. Volume III. Concertos*. (London: Oxford University Press, 1959), 39. old.

²³ Neumann a Mozart cadenzákat szentnek tartja, minden egyéb próbálkozást alábbvalónak tart. Lásd: Frederick Neumann: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. (Princeton: Princeton University Press, 1986). 258. old.

akart, és különösen sokat fizetett a tanításért, akkor a mester nagyobb türelemmel próbálgatta a dolgot...²⁴

Ez a nonverbális tanítás csak olyan közegben valósulhat meg, ahol egységes zenei köznyelvben gondolkodik tanár is és növendék is. A zenei nyelv differenciálódásával a mesterek helyett megjelennek a vaskos elméleti írások, kottapéldákkal, amelyek mindig hozzátesszik, hogy mindez a mester nélkül mit sem ér. Nincsen az a könyv, amiből meg lehet tanulni jó cadenzát játszani Haydn, Mozart vagy Beethoven versenyműveihez, viszont ezek a dokumentumok megerősítésként szolgálhatnak, hogy a zeneszerzőktől ösztönösen eltanult stíluselemeket tudatosan is alkalmazni tudja egy előadó. Minden teoretikus felhívja a figyelmet a mester fontosságára, így Quantz is, habár igen kétkedően:

Aki ezen a hangszeren valamit igazán becsületesen meg szeretne tanulni, annak elkerülhetetlenül szüksége van egy jó mesterre, és ugyanezt határozottan megkívánom attól is, aki ezt az én útmutatásomat kívánja használni. Csak hát vajon hányan vannak, akiknek joggal adhatjuk a mester nevet? Vajon ha a tudomány tekintetében gondosan megvizsgáljuk őket, nem tanulók-e még a legtöbben?²⁵

A verbális úton – tehát a tankönyvekből – történő tanulás olyan, mintha a tengerből emelnénk ki a palackot a múltból jött üzenettel, amely leírja, így és így kell csinálni valamit. Azonban minden könyv más és más felkészültségi állapothoz készült és ezt figyelembe kell venni.

Paul Badura-Skoda támogatja az összeollózás és klónozás módszerét Mozart zongoraversenyeinek cadenzáival kapcsolatban²⁶, ez azonban csak felületi megoldást adhat. A saját cadenzához vezető úton elkerülhetetlen, hogy az előadó megismerkedjék a korabeli teoretikus instrukciókkal.

²⁴ Pernye, 298. old.

²⁵ Quantz/Versuch, 33. old.

²⁶ Badura-Skoda, 232-233. old.

4.5. Az egyéniség szerepe a cadenzákban

Mozart és Beethoven zongoraversenyeinek azon pontjai, ahol cadenzát kell játszani, az előadó kezébe helyezik az adott tétel kompozíciós egyensúlyát. A szerzők által megkomponált cadenzák analízise arra enged következtetni, hogy Mozart versenyműveiben a zongora, mint szólóhangszer az egész együttes immanens része és a versenymű, mint kamarazenei műfaj jelenik meg. A zongora Mozart concertóiban is continuó szerepet kap, amikor nem szólóban játszik, ezáltal a hangszer kétszereplősséget kap. Beethoven zongoraversenyeiben nincs szó kétszereplősségről. A zongora a zenemű egyik pólusaként kap szerepet szemben a zenekarral.

A cadenzák kiválasztásánál, illetve megkomponálásánál, vagy rögtönzésénél az előadónak figyelembe kell vennie a szólóhangszer különböző szerepét. Egy Haydn vagy Mozart zongoraverseny előadásakor a tétel arányainak kárára szolgálhat egy túl hosszú, vagy túl rövid cadenza. Beethovennél azonban a szélsőségek jelenthetnek előnyt, akár hosszú egy cadenza, akár rövid. Saját cadenzáinak megdöbbentően eltérő hosszúsága is ezt támasztja alá.

Beethoven egy olyan individuális szerepbe állítja a zongoristát, amelyben elmaradhatatlan az a mozzanat, hogy ezt egy esetlegesen szélsőséges cadenzával is alátámassza.

4.6. A hangszerek fejlődésének hatása a cadenzákra

Az a megközelítőleg 40 év, ami alatt Haydn, Mozart és Beethoven billentyűs versenyművei keletkeztek²⁷, a csembaló, a klavikord és a fortepiano együttélésének kora. Somfai László írja:

Országa, városa válogatta, melyik hangszer hol tartott éppen technikai fejlettségében; zeneszerzője és hangszerválogatója válogatta, miért egyiket vagy másikat szerette jobban ott és abban a pillanatban; a zenélési alkalom, a helyszín, a műfaj, a darab fogalmazása dönthette el, mikor melyik bizonyult a legalkalmasabb instrumentumnak.²⁸

Haydn billentyűs versenyművei inkább csembalóra készültek²⁹, a notáció ezt sugallja. Mozart nyilvános hangversenyein már nagy valószínűséggel fortepianón játszott, Beethoven koncertjein pedig szinte kizárólagossá válik a kalapácszongora. A hangszerek játéklehetőségei, hangterjedelme, hangereje a zeneszerzők fogalmazását is nagyban befolyásolták. Csembalónál és fortepianónál szóba sem jöhet, hogy a hangszer vetélytársként, vagy egyeduralkodóként jelenjen meg az együttesben. Erre rímel Haydn és Mozart fogalmazásmódja is. Beethoven azonban már olyan zongorákkal koncertezhetett – különösen kései műveivel –, amelyeken a tömörszerű faktúra használatával valóban a zenekar ellenpólusának illúzióját tudta megteremteni.³⁰

Mozart cadenzái ebből a szempontból egységesek. Beethoven megkomponált cadenzái azonban eltérő faktúrával rendelkeznek: a C-dúr zongoraverseny első tételéhez komponált bármely cadenza teljesen eltérő képet

²⁷ A kb. 1770-1810-ig tartó időszakról van szó. Haydn első csembalóra írt versenyműve kb. 1770-ben készült, Beethoven Esz-dúr zongoraversenyét pedig 1810-ben fejezte be.

²⁸ Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 19. old.

²⁹ A legutolsó, D-dúr zongoraverseny (Hob. XVIII:11) is *per il clavicembalo o fortepiano* címlappal jelent meg.

³⁰ Mozart hangszeréhez pedálszerkezetet építtetett, hogy speciális effektusokat adjon hozzá a fortepiano hangjához, lásd: Komlós Katalin: „»Ich praeludirte und spielte variationen«: Mozart the fortepianist”. In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 74-91. old. 74. old.

mutat a G-dúr zongoraverseny első tételéhez komponált harmadik cadenzával szemben.

A szabad improvizációnak fenntartott rezervátumban, a cadenzában az előadónak igazodnia kell ahhoz a faktúrához, amely az aktuális zongoraversenyt jellemzi. A tapasztalat azt mutatja, hogy zongoraművészek Haydn, vagy Mozart zongoraversenyeihez is a 20-21. századi modern zongora hangszeres lehetőségeinek teljes kihasználásával komponálnak, vagy rögtönöznek cadenzát, ha nem a szerző által komponált cadenzát választják, vagy ilyen cadenza nem maradt fenn. Ez azonban elsősorban hangterjedelmében és hangerejében semmiképpen sem említendő egy lapon Haydn vagy Mozart korabeli hangszereivel. Ha az előadó nem korabeli, vagy kópiahangszeren adja elő ezeket a zongoraversenyeket, a modern zongorával, mint illúzióhangszerrel kell megteremtenie a cadenzában azt a hangzásképet, amely a tétel zárt szólóegységében is kompatibilis a tétel egészével.

A szerzők megkomponált cadenzáinak alapos vizsgálatával általában megállapítható az általuk használt hangszer hangterjedelme és dinamikai kapacitása. A dinamikai jelek alapján Mozart F-dúr, KV 413-as jegyzékszámú zongoraversenyének első tételéhez komponált cadenzából például kiderül, hogy az fortepianóra készült (52. kottapélda).

52. kottapélda: Mozart: F-dúr zongoraverseny, KV 413, első tétel, cadenza

The musical score consists of six systems of piano music. Each system has a treble and a bass staff. Measure numbers [11], [15], [19], [23], [27], and [31] are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature is one flat (B-flat). The tempo markings 'Adagio' and 'in tempo' are present. Dynamic markings 'fp' (fortissimo) are used in measures 23, 27, and 31. Trills (tr) are marked in measures 11, 15, 19, and 23. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Mindezt természetesen a különböző előadói habitus, tájékozottság és ízlés bármely irányban módosíthatja, hiszen a cadenza: szabad improvizáció, az előadói kreativitás szuverén terepe.

4.7. Tapasztalatok a felvételekkel kapcsolatban

A disszertáció függelékében közölt táblázatokkal Mozart és Beethoven zongoraversenyeinek 20. századi felvételeiből készítettem egy kisebb összeállítást, amelyben azt vizsgáltam, hogy a 4.1. alfejezetben bemutatott öt lehetőség közül melyikkel élnek a 20. századi előadók; lehet-e bizonyos választás népszerűbb és gyakoribb, másik pedig ritkább. A felvételekkel történő kutatás egyfelől a várt eredményt hozta: a legtöbb előadó a szerző cadenzáját játssza, ha van és nem improvizál. Ugyanakkor számos meglepetés is ért: megdöbbenve tapasztaltam, hogy több esetben, főleg Beethovennél, annak ellenére, hogy a szerző akár több változatban is komponált cadenzát, az előadó mégis a sajátját játssza. Mozart esetében ez csak elvétve fordul elő: ha Mozarttól fennmaradt cadenza, még a legnagyobb előadók is ezeket választják. Azonban ha Mozart olyan zongoraversenyét vesszük, amelyhez nem maradt fenn cadenza, meglepő, hogy majdnem minden előadó saját cadenzát játszik és csak kisebb hányad alkalmazza a más szerzők által megkomponált cadenzákat.

A táblázatokhoz összegyűjtöttem Mozart összes zongoraversenyét, valamint Beethoven azon zongoraversenyeit, amelyekben az előadó opcióval élhet, hogy saját, vagy a szerző cadenzáját játssza, tehát az Op. 15, 19, 37 és 58 zongoraversenyeket.

Mozart zongoraversenyeinek esetében megdöbbentő volt néhány egészen szélsőséges példával találkozni. A KV 415-ös C-dúr zongoraversenyben Clara Haskil mindhárom tételhez saját cadenzát játszik, holott Mozarttól is fennmaradt mindhárom tételhez egy-egy cadenza. A KV 488-as A-dúr zongoraverseny első tételének cadenzáját Mozart a partitúrába írta, de Robert Levin ennek ellenére saját cadenzát improvizál. A KV 382-es rondóhoz szintén írt Mozart cadenzát, de Edwin Fischer saját improvizációt iktat be. A KV 503-as C-dúr zongoraversenyhez nem maradt fenn Mozarttól cadenza, és Sviatoslav Richter meg meri tenni azt, hogy egyáltalán nem játszik cadenzát, csak a trillát. Nem lepődtem meg azon, hogy a KV 466, d-moll zongoraversenyhez szinte az előadók mindegyike Beethoven cadenzáját választotta.

Beethoven első négy zongoraversenyének esetében az előadók bátorsága sokkal nagyobb. Talán Ferdinand Ries történetét ismerve már a C-dúr

zongoraversenyhez is saját cadenzát játszik Glenn Gould, illetve Vladimir Ashkenazy. Hasonlóképpen a B-dúr zongoraversenyben, Vladimir Ashkenazy két különböző felvételen két különböző, saját cadenzát játszik és egyszer sem választja Beethovenét. A c-moll zongoraverseny esetében Wilhelm Kempff Beethoven cadenzáját mellőzve saját cadenzáját illeszti a concertóba, ami olyan, mint egy liszti koncertparafrázis. Érdekes tapasztalat volt számomra, hogy a G-dúr zongoraversenyhez senki sem mert saját cadenzát illeszteni: minden előadó Beethoven alkotásaiból választotta ki a megfelelőt.

ÖSSZEGZÉS

A mai előadó rengeteg információt szerezhet a cadenzajátékkal kapcsolatban, mind a teoretikusoktól, mind pedig a szerzők által megkomponált cadenzák vizsgálataiból. Fontosak a törvények, fontosak az utasítások és a szabályok, de ezek végül csak egy külső, merev rendszerben tartják azt a lehetséges spontaneitást, amelyet a szabadon rögtönzött cadenzák mutathatnak be. A szabályok és a tapasztalatok között is az évtizedek múlásával számtalan differenciát találunk, vannak azonban olyan jelenségek, amelyek rendre megjelennek mind az írásokban, mint pedig a cadenzák analízise során.

Figyelmemet a kutatás során olyan örökérvényű utasítások ragadták meg, amelyek ma, a 21. század zenészét is arra biztatják, hogy merjen bátor lenni a cadenzajáték terén. Quantz finoman úgy fogalmazta: mindenkinek illik, vagy kell tudni cadenzát játszani, és hogy a cadenzáknak mindenekelőtt újnak kell lenniük. Az analízis éppen ebben erősíti meg az elemzőt: Mozart és Beethoven cadenzáinak vizsgálata során nem a magunk saját képességét kell összevetnünk a nagy mesterekkel, hanem példájuk nyomán saját cadenzát kell tudni létrehozni.

Mancini könyvében egy olyan mondatot enged meg magának, amelyet csak egy olasz tud és mer papírra vetni: nem kell elvakultan engedelmeskedni a szabályoknak és a megkötéseknek, egyszerűen használni kell a józan ész és józan ítélőképességet. Mindez persze csak akkor lehetséges, ha az előadó birtokában van annak a tudásnak, amivel meg tudja ítélni, fel tudja mérni, hogy milyen szerepet tölt be a cadenza a tétel során, valamint, hogy hogyan funkcionál a tétel egészével.

Ha mindezt egy mai előadó fontosnak találja és megkeresi a saját személyiségével leginkább egybevágó cadenza-játékmódot, akkor valóban közelebb kerülhet a hallgató egy hangverseny során a concerto műfajának ezen elmaradhatatlan eleméhez, és hátradőlve széken megjegyezheti magának: a cadenzában a szólista valóban bemutatta tudását.

BIBLIOGRÁFIA

- Andreas, Reinhard – Frisius, Rudolf – Hiley, David – Miehl, Klaus – Seedorf, Thomas – Simon, Artur – Welker, Lorenz: „Improvisation”. In: Friedrich Blume (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher. Sachteil 4, Kassel: Bärenreiter, 1996. 538-611. hasáb.
- Agricola, Johann Friedrich, lásd Tosi, Pier Francesco: *Anleitung...*
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin: 1753 és 1762. Faksimile kiadása: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1957.
- Badura-Skoda, Eva and Paul: *Interpreting Mozart on the Keyboard*. London, Barrie and Rockliff, 1962. Fordította: Leo Black
- Badura-Skoda, Eva – Drabkin, William – Jones, Andrew V.: „Cadenza”. In: Stanley Sedie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, 4. kötet, London: Macmillan, 2001, 783-790. old.
- Bartók Béla: A magyar népzene. In: *Bartók Béla válogatott írásai*. Összegejtötte és sajtó alá rendezte Szöllősy András. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Budapest, 1956
- Beethoven, Ludwig van: *Klavierkonzert Op. 61a – előszó*. (München: G.Henle Verlag, 2005)
- Drabkin, William: lásd Badura-Skoda
- Engel, Hans: *Das Instrumentalkonzert*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971
- Ferland, Ernest T.: *Improvisation in Nine Centuries of Western Music. An Anthology With A Historical Introduction*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, 1961
- Hess, Willy: „Die Originalkadenzen zu Beethovens Klavierkonzerten”, *Schweizerische Musikzeitung*, 127. évf. (1972), 268-294.
- Jones, Andrew V.: lásd Badura-Skoda
- Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük*. Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800. Budapest: Gondolat Kiadó, 2005

- : „»Ich praeludirte und spielte variazionen«: Mozart the fortepianist”. In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 27-54. old.
- Levin, Robert D.: „Performance Practice in the Music of Mozart”. In: Simon P. Keefe: *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 227-241. old.
- Mancini, Giambattista: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milano: Guiseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1777
- Matthews, Denis: „Beethoven and the Cadenza”, *Musical Times*, 101. évf. (1970) 1180-1231. old.
- Melkus, Eduard: „On the Problem of Cadenzas in Mozart’s Violin Concertos”. In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 74-91. old.
- Mies, Paul: *Die Krise der Konzertkadenz bei Beethoven*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1970
- Mirka, Danuta: „The Cadence of Mozart's Cadenzas”. *The Journal of Musicology* 22. évf. 2. szám (2005. tavasz), 292-325. old.
- Misch, Ludwig: *Beethoven-Studien*. W. de Gruyter: Berlin, 1950
- Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: 1756 Magyar fordítása megjelent Budapest: Mágus Kiadó, 1998, fordította Székely András.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Klavierkonzerte*, NMA, Serie X, Supplement. Bärenreiter: Kassel, 1964
- Neumann, Frederick: *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986
- Pernye András: *Előadóművészet és zenei köznyelv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974
- de Santa Maria, Fray Tomás: : *Arte de tañer fantasía*. Valladolid: 1565. Német nyelven megjelent: *Wie mit aller Volkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu sipelen sei*. Fordította Eta Harich-Schneider és Ricard Boadella Leipzig: Kistner & Siegel, 1937
- Péteri Judit: „Wolfgang Amadeus Mozart: B-dúr zongoraverseny, K 456”. *A hét zeneműve*, 1979/1. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1978
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752. Magyar fordításban címe: Fuvolaiskola, fordította Székely András. Argumentum Kiadó, Budapest, 2011

Ries: lásd *Wegeler*

Rosen, Charles: *A klasszikus stílus*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, fordította: Komlós Katalin.

Schiff András: „Mozart zongoraversenyeinek tolmácsolása” – esszé, megjelent a Schiff András: *A Zenéről, zeneszerzőkről, önmagáról* c. kötetben, szerkesztette Hamburger Klára. Vince Kiadó: Budapest, 2003

Somfai László: *Joseph Haydn zongoraszonátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979

Swain, Joseph P.: „Form and Function of the Classical Cadenza”. *The Journal of Musicology*, 6. évf. 1. szám (1988. tél)

Tallián Tibor: „Wolfgang Amadeus Mozart: C-dúr zongoraverseny, K 467”. *A hét zeneműve*, 1973/4. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1973

Tosi, Pier Francesco – Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Gesangkunst*. Fordította és jegyzetekkel ellátta J. F. Agricola. Berlin: George Ludewig Winter, 1757. Faksimile kiadása megjelent: Lipcse, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966

Tovey, Donald Francis: *Essays in Musical Analysis. Volume III. Concertos*. London: Oxford University Press, 1959

Türk, Daniel Gottlob: *Klavierschule*, Leipzig und Halle, 1789. Faksimile kiadás: Bärenreiter Verlag, Kassel, 1967

Wegeler und Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* von Wegeler und Ries. Berlin és Lipcse: Schuster & Loeffler, 1906

Wolff, Christoph: „Cadenzas and Styles of Improvisation in Mozart's Piano Concertos”. In: R. Larry Todd and Peter Williams (szerk.): *Perspectives on Mozart performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 228-238. old.

—————: „Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenzen Mozarts”. In: Angermüller, Rudolph – Berke, Dietrich – Rech Géza (szerk.): *Mozart-Jahrbuch 1978/79*. Kassel: Bärenreiter, 1979. 235-246. old.

FÜGGELÉK

- I. Hangfelvételi táblázatok
- II. A függelékhez mellékelt CD lemez műsora
- III. Fakszimilék

Wolfgang Amadeus Mozart zongoraversenyei

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
D-dúr zongoraverseny, KV 175 (1773)	Brilliant Classics 92626/6	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Az első két tételhez írt cadenzát, a harmadikhoz nem.	Han az első két tételben Mozart cadenzáját, a harmadikban sajátját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 1	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson az első két tételben Mozart cadenzáját, a harmadikban sajátját játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 1	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy az első két tételben Mozart cadenzáját, a harmadikban Paul Badura-Skodát játssza.	
B-dúr zongoraverseny, KV 238 (1776)	Brilliant Classics 92626/6	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Az első két tételhez fennmaradt egy-egy cadenza Leopold Mozart kéziratában, feltehetőleg	Derek Han saját cadenzát játszik az első két tételben, ugyanígy az <i>Eingang</i> helyén is.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 1	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner	Wolfgang Amadeus komponálta. Egy <i>Eingang</i> is fennmaradt a harmadik tételhez.	Bilson a Leopold Mozart által lejegyzett cadenzákat játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny, KV 238 (1776)	Decca London 443 727-2 CD 1	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy	Az első két tételhez fennmaradt egy-egy cadenza Leopold Mozart kéziratában, feltehetőleg Wolfgang Amadeus komponálta. Egy <i>Eingang</i> is fennmaradt a harmadik tételhez.	Ashkenazy a Leopold Mozart által lejegyzett cadenzákat játssza.	
	HCD 31172	Kocsis Zoltán – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Rolla János		Kocsis a Leopold Mozart által lejegyzett cadenzákat játssza.	Kocsis a harmadik tétel cadenzájában a zárótrilla helyett átvezetést játsszik.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny, KV 246 (1776) „Lützow-konzert”	Brilliant Classics 92626/7	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Az első és második tételhez is 3-3 cadenza maradt fenn Mozart tollából. Mindkét tételnél a legelső a	Derek Han az első két tételhez Mozart cadenzái közül a két leghosszabbat választotta, valamint Mozart <i>Eingangját</i> .	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 2	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner	legegyszerűbb és az utolsó a legkomplikáltabb. Az első valószínűleg Lützow hercegnőnek	Malcolm Bilson az első két tételhez Mozart cadenzái közül a két leghosszabbat választotta, valamint Mozart <i>Eingangját</i> .	
	Hungaroton HCD 32046	Rados Ferenc – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Sándor Frigyes	készült, a másikat Mozart saját használatra írta, a harmadikat pedig az 1780-as években komponálta. ¹	Rados az első két tételhez Mozart cadenzái közül a két leghosszabbat választotta, valamint Mozart <i>Eingangját</i> .	
	Decca London 443 727-2 CD 1	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy	Egy <i>Eingang</i> is fennmaradt a harmadik tételhez Mozarttól.	Ashkenazy az első két tételhez Mozart cadenzái közül a két leghosszabbat választotta, valamint Mozart <i>Eingangját</i> .	

¹ Near Zaslav: *Mozart: The piano concertos*. Kísérőfüzet Malcolm Bilson CD felvételeihez. Archiv Produktion 443 111-2, 19. old.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
Esz-dúr zongoraverseny KV 271 (1777) („Jeunehomme-Konzert”)	Brilliant Classics 92626/5	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	A KV 624 alatt található egy-egy cadenza az első két tételhez valamint két <i>Eingang</i> . Az 1770-es évek végéről azonban fennmaradt még egy csokor cadenza a zongoraversenyhez.	Han a KV 624 alatt található cadenzákat játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 2	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson a másik két cadenzát választotta a 70-es évek végéről.	
	Hungaroton HCD 12685	Ránki Dezső – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Rolla János		Ránki a KV 624 alatt található cadenzákat játssza.	
	GEMM CD 9114	Dame Myra Hess – zongora, Amsterdam Concertgebouw Orchestra, vezényel: Eduard van Beinum		Hess a KV 624 alatt található cadenzákat játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 2	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy a KV 624 alatt található cadenzákat játssza.	
	GEMM CDS 9138 CD 1	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski a KV 624 alatt található cadenzákat játssza.	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

116

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
F-dúr zongoraverseny, KV 413 (1782/83)	Brilliant Classics 92626/3	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól cadenza az első két tételhez egy kottamásoló tollából maradt ránk, Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart javításaival.	Derek Han a fennmaradt cadenzákat játssza Mozarttól.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 2	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson a fennmaradt cadenzákat játssza Mozarttól.	
	Philips 456 577-2	Kocsis Zoltán – zongora, Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel: Kocsis Zoltán		Kocsis a fennmaradt cadenzákat játssza Mozarttól.	
	Decca London 443 727-2 CD 3	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy a fennmaradt cadenzákat játssza Mozarttól.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
A-dúr zongoraverseny, KV 414 (1782)	Brilliant Classics 92626/5	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	A KV 624 alatt található két-két cadenza mindhárom tételhez, valamint egy <i>Eingang</i> és korona kidíszítés.	Han az első tételhez Mozart első cadenzáját, a másodikhoz Mozart második cadenzáját, a harmadikhoz Mozart első (leghosszabb) cadenzáját választotta.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 3	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson az első tételhez Mozart első cadenzáját, a másodikhoz Mozart második cadenzáját, a harmadikhoz Mozart második (rövidített) cadenzáját választotta.	
	Deutsche Grammophon 00289 477 5808 CD 1	Margrit Weber – zongora, Festival Strings Lucerne, vezényel: Rudolf Baumgartner		Weber mindhárom tételhez Mozart első cadenzáit választotta.	
	Naive Classique V 4992	Fazil Say – zongora, Zürcher Kammerorchester, vezényel: Howard Griffiths		Say az első tételhez Mozart második cadenzáját, a másodikhoz Mozart második cadenzáját, a harmadikhoz Mozart első (leghosszabb) cadenzáját választotta.	

10.18132/LFZE.2013.20

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
A-dúr zongoraverseny, KV 414 (1782)	GEMM CDS 9138 CD 1	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman	A KV 624 alatt található két-két cadenza mindhárom tételhez, valamint egy <i>Eingang</i> és korona kidíszítés.	Horszowski az első tételhez Mozart első cadenzáját, a másodikhoz is Mozart első cadenzáját, a harmadikhoz szintén Mozart első (leghosszabb) cadenzáját játssza.	
	HCD 12472-2	Kocsis Zoltán – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Rolla János –		Kocsis az első tételhez Mozart második cadenzáját, a másodikhoz Mozart első cadenzáját, a harmadikhoz pedig Mozart második (rövidített) cadenzáját játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 3	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy az első tételhez Mozart első cadenzáját, a másodikhoz Mozart második cadenzáját, a harmadikhoz pedig szintén Mozart első (leghosszabb) cadenzáját játssza.	
	GEMM CD 9081	Louis Kentner – zongora, London Philharmonic Orchestra, vezényel: Sir Thomas Beecham		Kentner az első tételhez Mozart első cadenzáját, a másodikhoz semmit, a harmadikhoz pedig szintén Mozart első (leghosszabb) cadenzáját játssza.	A 96. ütemtől a zenekar húz, a 99. ütemre ugrik és Kentner nem játszik cadenzát.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny KV 415 (1783)	Brilliant Classics 92626/2	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	A KV 624 alatt mindhárom tételhez található egy- egy cadenza Mozart tollából.	Han a KV 624 alatt található cadenzákat játssza mindhárom tételhez.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 3	Malcolm Bilson – fortepiano, The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson a KV 624 alatt található cadenzákat játssza mindhárom tételhez.	
	IMC 205164-302	Wanda Landowska – zongora, New York Philharmony Orhestra, vezényel: Artur Rodzinsky		Landowska a KV 624 alatt található cadenzákat játssza mindhárom tételhez.	
	Deutsche Grammophon 00289 477 5808 CD 1	Clara Haskil – zongora Festival Strings Lucerne, vezényel: Rudolf Baumgartner		Clara Haskil mindhárom tételhez saját cadenzát játszik és nem Mozartét.	Fantáziadús, hirtelen modulációk. A második tétel cadenzája rövid, cantabile, a harmadik tételben azonban kihagyja Mozart <i>Eingangját</i> .
	Hungaroton HCD 12825	Ránki Dezső – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar vezényel: Rolla János		Ránki a KV 624 alatt található cadenzákat játssza mindhárom tételhez.	
	GEMM CDS 9138 CD 2	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski a a KV 624 alatt található cadenzákat játssza mindhárom tételhez.	
	Decca London 443 727-2 CD 4	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy a KV 624 alatt található cadenzákat játssza mindhárom tételhez.	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

120

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
Esz-dúr zongoraverseny KV 449 (1784)	Brilliant Classics 92626/10	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozart az első tételhez komponált cadenzát (KV 624)	Han Mozart cadenzáját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 4	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáját játssza.	
	Deutsche Grammophon 00289 477 5808 CD 2	Mieczysław Horszowski – zongora, Festival Strings Lucerne, vezényel: Rudolf Baumgartner		Horszowski Mozart cadenzáját játssza.	
	IMC 205164-302	Rudolf Serkin – zongora, Busch Chamber Players, vezényel: Adolf Busch		Serkin Mozart cadenzáját játssza.	
	Hungaroton HCD 12685	Ránki Dezső – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar vezényel: Rolla János		Ránki Mozart cadenzáját játssza.	
	GEMM CDS 9138 CD 2	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski Mozart cadenzáját játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 4	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáját játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny KV 450 (1784)	Brilliant Classics 92626/3	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozart az első és a harmadik tételhez írt cadenzát.	Han Mozart cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 4	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáit játssza.	
	Hungaroton HCD 12655-2	Ránki Dezső – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar vezényel: Rolla János		Ránki Mozart cadenzáit játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 4	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáit játssza.	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

122

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
D-dúr zongoraverseny KV 451 (1784)	Brilliant Classics 92626/7	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól az első és a harmadik tételhez maradt fenn cadenza (KV 624)	Han Mozart cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 5	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáit játssza.	
	Decca 475-181-2	Schiff András – zongora Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, vezényel: Végh Sándor		Schiff Mozart cadenzáit játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 5	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáit játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
G-dúr zongoraverseny KV 453 (1784)	Brilliant Classics 92626/7	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozart két-két cadenzát írt az első két tételhez (KV 624)	I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 5	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	
	EMI 7 67003 2	Hans Richter-Haaser – zongora Philharmonia Orchestra, Vezényel: Kertész István		I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	
	MC 2051 62-6302	Edwin Fischer – zongora, Edwin Fischer Chamber Orchestra, Vezényel: Edwin Fischer		I. tétel: Mozart második cadenzája II. tétel: Mozart második cadenzája	Fischer az első tételben saját improvizációjával vegyíti Mozart második cadenzáját.
	Philips 456 577-2	Kocsis Zoltán – zongora, Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel: Kocsis Zoltán		I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	Kocsis az első tétel első cadenzája elé egy skálafelfutást is játszik.
	HCD 12655-2	Ránki Dezső – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar vezényel: Rolla János		I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

124

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
G-dúr zongoraverseny KV 453 (1784)	GEMM CDS 9153 CD 1	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman	Mozart két-két cadenzát írt az első két tételhez (KV 624)	I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	
	Stradivarius STR 33303	Sviatoslav Richter – zongora, Philadelphia Orchestra, vezényel: Eugene Ormandy		I. tétel: Mozart második cadenzája II. tétel: Mozart második cadenzája	
	Decca London 443 727-2 CD 5	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		I. tétel: Mozart első cadenzája II. tétel: Mozart első cadenzája	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny KV 456 (1784)	Brilliant Classics 92626/9	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozart két cadenzát írt az első tételhez és egyet az utolsóhoz. (KV 624)	Han Mozart cadenzáit játssza, az első tételhez a másodikat választotta.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 4	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáit játssza, az első tételhez a másodikat választotta.	A harmadik tétel cadenzáját Bilson saját improvizációjával egészíti ki.
	GEMM CDS 9153 CD 1	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski Mozart cadenzáit játssza, az első tételhez az elsőt választotta.	
	HCD 31172	Kocsis Zoltán – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Rolla János		Kocsis Mozart cadenzáit játssza, az első tételhez a másodikat választotta.	Kocsis a harmadik tétel cadenzáját kiegészíti egy kis <i>Einganggal</i> .
	Decca London 443 727-2 CD 6	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáit játssza, az első tételhez a másodikat választotta.	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

126

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
F-dúr zongoraverseny KV 459 (1784)	Brilliant Classics 92626/7	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól az első és a harmadik tételhez maradt fenn cadenza (KV 624)	Han Mozart cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 5	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáit játssza.	
	Deutsche Grammophon 00289 477 5808	Clara Haskil – zongora, Berliner Philharmoniker, vezényel: Fricssay Ferenc		Haskil Mozart cadenzáit játssza.	
	IMC 205164-302	Arthur Schnabel – zongora, London Symphony Orchestra, vezényel: Sir Malcolm Sargent		Schnabel Mozart cadenzáit játssza.	
	Philips 456 577-2	Kocsis Zoltán – zongora, Budapesti Fesztiválzenekar, vezényel: Kocsis Zoltán		Kocsis Mozart cadenzáit játssza.	
	GEMM CDS 9138 CD 2	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski Mozart cadenzáit játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 6	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáit játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
d-moll zongoraverseny KV 466 (1785)	Brilliant Classics 92626/8	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez. Beethoven, mivel maga játszotta koncerten, lejegyzett egy-egy cadenzát az első és harmadik tételhez.	Han Beethoven cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 6	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson saját cadenzát játszik.	Bilson cadenzái teljes mértékben követik Mozart stílusát.
	Warner Classics 0927-46740-2	Martha Argerich – zongora Orchestra di Padova e del Veneto		Argerich Beethoven cadenzáit játssza.	
	IMC 205161-302	Bruno Walter – zongora, Wiener Philharmoniker, vezényel: Bruno Walter		Bruno Walter Reinecke cadenzáit játssza.	Az első tétel cadenzája rendkívül izgalmas, valóságos romantikus parafrázis a zongora zenekarszerű használatával, robogó oktávmenetekkel, romantikus váltásokkal. A harmadik tétel cadenzája is izgalmas, de feltűnően rövid.
	EMI 7 67000-2	Fischer Annie – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Sir Adrian Boult		Fischer Annie Beethoven cadenzáit játssza.	
	Silverline Classics DVD 80010	Maria Tipo – zongora, Orchestra della Svizzera Italiana, vezényel: Peter Maag		Tipo Beethoven cadenzáit játssza.	
	Decca London 430 510	Schiff András – zongora Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, vezényel: Végh Sándor		Schiff az első tételben Beethoven cadenzáját, a harmadikban sajátját játssza.	Schiff saját cadenzája nem hosszú és Mozart stílusában marad.

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

128

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
d-moll zongoraverseny KV 466 (1785)	Philips 456 793-2 CD 1	Edwin Fischer – zongora, London Philharmonic Orchestra, vezényel: Edwin Fischer	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez. Beethoven, mivel maga sokat játszotta koncerten, lejegyzett egy-egy cadenzát az első és harmadik tételhez.	Edwin Fischer saját cadenzát játszik mindkét tételhez.	Fischer cadenzája az első tételben igazi improvizáció hatását kelti, romantikus, vad hangnemváltásokkal, a cadenza végén pedig visszaidézi Beethoven cadenzáját. A harmadik tétel cadenzája akkordikus, virtuóz futamokkal spékelt, vad, Mozarttól teljesen idegen harmóniavilággal. Még egy recitativót is tesz a cadenzába.
	OSA 203 163-306	Wilhelm Kempff – zongora, Dresdner Philharmonie, vezényel: Paul van Kempen		Kempff saját cadenzát játszik mindkét tételhez.	Az első tétel cadenzája, úgy indul, mintha maga Mozart improvizálna, majd a mozarti faktúra grandiózussá növekszik, és romantikus parafrázis kerekedik ki a rögtönzésből. A harmadik tétel cadenzája rengeteg pedált és szordinált pianissimo dinamikát használ, előnyére válik, hogy egyáltalán nem hosszú.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
d-moll zongoraverseny KV 466 (1785)	Artone 222329-354	Arthur Schnabel – zongora, Philharmonia Orchestra vezényel: Walter Süsskind	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez. Beethoven, mivel maga sokat játszotta koncerten, lejegyzett egy-egy cadenzát az első és harmadik tételhez.	Schnabel Beethoven cadenzáit játssza.	
	HCD 31492	Fischer Annie – zongora, Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Lukács Ervin		Fischer Annie Hummel cadenzáit játssza.	Az első tétel cadenzája beszédes, recitativo-szerű, a harmadikhoz írt cadenzába pedig teli van romantikus, végtelenített, tematikus szekvenciákkal.
	Sony Music QK 57232	Sergei Uruvayev – zongora, Orchestra „New Philharmonia” St Petersburg vezényel: Alexander Titov		Uruvayev Beethoven cadenzáit játssza.	
	GEMM CDS 9153 CD 1	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski Beethoven cadenzáit játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 7	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Beethoven cadenzáit játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny KV 467 (1785)	Brilliant Classics 92626/4	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez.	Han saját cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 5	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson saját cadenzáit játssza.	
	IMC 205163-302	Arthur Schnabel – zongora, London Symphony Orch. vezényel: Sir Malcolm Sargent		Schnabel saját cadenzáit játssza.	Schnabel az első tételben sok bővített akkordot játsszik, amit Mozart sohasem használ cadenzáiban. A harmadik tételben zenekari tömörséggel játsszik.
	Naive Classique V 4992	Fazil Say – zongora, Zürcher Kammerorchester, vezényel: Howard Griffiths		Say saját cadenzáit játssza.	Say az első tételhez rendkívül pimasz cadenzát játszik, óriási hangterjedelemben.
	Philips 462176-2-2	Alfred Brendel – zongora, Academy St Martin in-the- Fields, vezényel: Sir Neville Marriner		Brendel saját cadenzáit játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny KV 467 (1785)	Philips 456772-2 CD 2	Anda Géza – zongora, Camerata Academica des Salzburger Mozarteums, vezényel: Anda Géza	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez.	Anda Géza a saját cadenzáit játssza.	Az első tétel finom és rövid cadenzája mind a teoretikus, mind az analitikus megközelítés szempontjából a lehető legközelebb áll Mozart cadenzáihoz. A harmadik tétel cadenzája rendkívül virtuóz.
	Sony Music QK 57232	Sergei Uruvayev – zongora, Orchestra „New Philharmonia” St Petersburg vezényel: Alexander Titov		Uruvayev saját cadenzáit játssza.	Egymásradobált gondolatok, stílustalan, közhelyes potpourri cadenzák.
	HCD 31492	Fischer Annie – zongora, Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vezényel: Lukács Ervin		Fischer Annie Busoni cadenzáit játssza.	Romantikus cadenzák, vad futamokkal. Az utolsó tétel cadenzájában még egy hatalmas, több percig tartó orgonapont is található.
	Decca London 443 727-2 CD 7	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy saját cadenzáit játssza.	Az első tételben grandiózus, Beethovenre emlékeztető hosszú cadenzát hallunk, sok modulációval, rengeteget idézi, szinte agyoncsépli a témákat, végtelenített szekvenciákkal turbózza fel az egyébként is terjedelmes improvizációt. Maga a faktúra mindig mozarti. A harmadik tétel cadenzájában is kicsit túlzásba esik a hosszúságot illetően, de rendkívül eseménydús rögtönzést játszik.

10.18132/LFZE.2013.20

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
Esz-dúr zongoraverseny KV 482 (1785)	Brilliant Classics 92626/4	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez.	Han saját cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 5	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson saját cadenzáit játssza.	
	IMC 205161-302	Edwin Fischer – zongora, John Barbirolli Chamber Orchestra, vezényel: Edwin Fischer		Fischer saját cadenzáit játssza.	Az első tétel cadenzája 19. századi, romantikus zene.
	CD 452052-2	Robert Levin – fortepiano, The Academy of Ancient Music, vezényel: Christopher Hogwood		Levin a felvételen improvizálta a cadenzákat.	
	GEMM CDS 9153 CD 1	Mieczysław Horszowski – zongora, Musica Aeterna Orchestra, vezényel: Frederic Waldman		Horszowski Denis Matthews cadenzáit játssza.	Az első tétel cadenzája egyszerűen indul, de aztán egy potpourrivá alakul, mindenesetre mozarti zárattal fejezi be az egyveleget. A harmadik tétel cadenzája nagyon rövid, alig pár ütem.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
Esz-dúr zongoraverseny KV 482 (1785)	EMI Classics 0777 7 647 50 28	Sviatoslav Richter – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Riccardo Muti	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez.	Richter Benjamin Britten cadenzáit játssza a zongoraversenyhez. Britten direkt Richternek írta ezeket a cadenzákat, még külön felvétel és kiadás is található belőlük.	Mindkét cadenza rendkívül izgalmas, jellemző rá a poliritmia és a politonalitás. Teljesen felborítja az egész concerto egyensúlyát, átformálja arculatát. A cadenzák egyértelműen Benjamin Britten stílusát képviselek. Hatalmas akkordokat, fura, egészen távoli hangnemeket használ, de közben mindvégig tematikusan a tételhez kapcsolódik.
	Decca London 443 727-2 CD 7	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy saját cadenzáit játssza.	Az első tétel cadenzája meglehetősen hosszú, állandó tizenhatodmozgás fonja körbe az idézett motívumokat. A tempót gyakran instabilan hagyja és a Mozart cadenzákra jellemzően a rögtönzés közepén cantabile modorban idézi a melléktémát. A harmadik tétel cadenzája még töredezettebb, vegyes gondolatokkal. A játékosság és a humor dominál.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
A-dúr zongoraverseny KV 488 (1786)	Brilliant Classics 92626/3	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozart az első tételhez komponált cadenzát, amit bele is írt a partitúrába.	Han Mozart cadenzáját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 7	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáját játssza.	
	EMI 7 67000-2	Fischer Annie – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Sir Adrian Boult		Fischer Annie Mozart cadenzáját játssza.	
	205160-302	Clifford Curzon – zongora, National Symphony Orch. vezényel: Boyd Neel		Curzon Mozart cadenzáját játssza.	
	IMC 205164-302	Arthur Schnabel – zongora, New York Philharmony Orchestra, vezényel: Artur Rodzinsky		Schnabel Mozart cadenzáját játssza.	
	Naive Classique V 4992	Fazil Say – zongora, Zürcher Kammerorchester, vezényel: Howard Griffiths		Say Mozart cadenzáját játssza.	
	CD 452052-2	Robert Levin – fortepiano, The Academy of Ancient Music, vezényel: Christopher Hogwood		Robert Levin saját cadenzát improvizál a felvételen.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
A-dúr zongoraverseny KV 488 (1786)	Sony Classics SBK 6303 7	Robert Casadesus – zongora, Columbia Symphony Orchestra, vezényel: George Szell	Mozart az első tételhez komponált cadenzát, amit bele is írt a partitúrába, koronák csak a zongora hangjain találhatóak.	Casadesus Mozart cadenzáját játssza.	
	HCD 12472-2	Kocsis Zoltán – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Rolla János –		Kocsis Mozart cadenzáját játssza.	
	Sony Music QK 57259	Veronika Rezinovskaya – zongora, Orchestra „New Classic Studio” St Petersburg, vezényel: Alexander Titov		Rezinovskaya Mozart cadenzáját játssza.	
	Philips 456 811-2 CD 1	Walter Gieseking – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Herbert von Karajan		Gieseking Mozart cadenzáját játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 8	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáját játssza.	

10.18132/LFZE.2013.20

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
c-moll zongoraverseny KV 491 (1786)	Brilliant Classics 92626/2	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez, az első tétel különlegessége, hogy nincsen trilla a korona után.	Han a saját cadenzáját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 8	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson saját cadenzáját játssza, amibe beépített egy szakaszt Hummel cadenzájából.	
	Armando Curcio Editore	Clara Haskil – zongora, Orchestre National de France, vezényel: André Cluytens		Haskil a saját cadenzáját játssza, igazi improvizáció, lehet hallani, hogy valóban a színpadon rögtönzött.	1955. dec. 8. élő felvétel, Párizs.
	IMC 205160-302	Robert Casadesus – zongora, zenekar és karmester ismeretlen		Casadesus a saját cadenzáját játssza.	Stílusidegen, romantikus burjánzás.
	Columbia Records ML5739	Glenn Gould – zongora, CBC Symphony Orch. vezényel: Walter Susskind		Gould a saját cadenzáját játssza.	Gould cadenzája szinte olyan, mint egy liszti opera- reminiscencia
	EMI 7 67001 2 CD2	Fischer Annie – zongora, New Philharmonia Orch. vezényel: Efrem Kurz		Fischer Annie Hummel cadenzáját játssza.	
	Decca 475 181-2	Schiff András – zongora, Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, vezényel: Végh Sándor		Schiff a saját cadenzáját játssza.	Drámai hangvételű cadenza, alkalmazkodik a tétel affektusához.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
c-moll zongoraverseny KV 491 (1786)	Philips 456 811-2 CD 1	Walter Gieseking – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Herbert von Karajan	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez, az első tétel különlegessége, hogy nincsen trilla a korona után.	Gieseking Hummel cadenzáját játssza.	
	Sony Classics SBK 6303 7	Robert Casadesus – zongora, Columbia Symphony Orchestra, vezényel: George Szell		Casadesus saját cadenzáját játssza.	Nem túl ihletett cadenza.
	Decca London 443 727-2 CD 9	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy saját cadenzáját játssza.	A VI. fokról indítja a cadenzát, hasonlóképpen Beethoven saját c-moll zongora- versenyéhez komponált saját cadenzájához. A cadenza egyáltalán nem hosszú, halk és töredezett, sok benne a moduláció és a legvégén trillával zár.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny KV 503 (1786)	Brilliant Classics 92626/4	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez. Csak az első tételben van cadenzajátékra lehetőség.	Han saját cadenzáját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 8	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson saját cadenzáját játssza.	
	Warner 0927-46740-2	Sviatoslav Richter – zongora, Orchestra di Padova e del Veneto		Richter nem játszik cadenzát, csak a trillát.	Richter meg merte tenni, hogy követi Türk tanácsát: ha valaki nem tud vagy nem akar cadenzát játszani, játssza a trillát, az is elég.
	IMC 205162-302	Edwin Fischer – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Josef Krips		Edwin Fischer saját cadenzáját játssza.	Nem túl inspirált cadenza.
	Decca 475-181-2	Schiff András – zongora, Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, vezényel: Végh Sándor		Schiff saját cadenzáját játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny KV 503 (1786)	Philips 456 922-2 CD 1	Murray Perahia – zongora, English Chamber Orchestra, vezényel: Murray Perahia	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez. Csak az első tételben van cadenzajátékra lehetőség.	Perahia saját cadenzáját játssza.	Lehet hallani, hogy nem improvizáció-szerű, gondosan meg van komponálva és be van tanulva, feltűnően, aránytalanul sok szekvenciával.
	Decca London 443 727-2 CD 9	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy saját cadenzáját játssza.	Ashkenazy cadenzája nagyon hosszú. A témafej-idézetet virtuóz tizenhatod futamok kísérik. Talán humornak szánja, hogy a KV 415-ös C-dúr zongoraverseny első tételének melléktémáját idézi a cadenzában. Sok a hirtelen minore-maggiore váltás is.

10.18132/LFZE.2013.20

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
D-dúr zongoraverseny KV 537 (1788) („Krönungskonzert”)	Brilliant Classics 92626/9	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozarttól nem maradt fenn cadenza ehhez a zongoraversenyhez. Csak az első tételben van cadenzajátékra lehetőség, a végén nincsen trilla.	Han saját cadenzáját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 9	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson saját cadenzáját játssza.	
	IMC 205161-302	Wilhelm Backhaus – zongora, City of Berlin Orchestra, vezényel: Fritz Zaun		Backhaus saját cadenzáját játssza.	
	EMI 7 67003 2	Hans Richter-Haaser – zongora Philharmonia Orchestra, Vezényel: Kertész István		Richter-Haaser saját cadenzáját játssza.	
	Decca 475-181-2	Schiff András – zongora, Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, vezényel: Végh Sándor		Schiff saját cadenzáját játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 10	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy saját cadenzáját játssza.	A cadenza nem túl hosszú, polifon szövetű, végig a mozarti faktúrában marad.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny KV 595 (1791)	Brilliant Classics 92626/10	Derek Han – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Paul Freeman	Mozart cadenzát írt az első és a harmadik tételhez.	Han Mozart cadenzáit játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 9	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáit játssza.	
	EMI 7 67001 2 CD2	Fischer Annie – zongora, New Philharmonia Orch. vezényel: Efrem Kurz		Fischer Annie Mozart cadenzáit játssza.	
	205160-302	Robert Casadesus – zongora, New York Philharmony Orchestra, vezényel: Sir John Barbirolli		Casadesus Mozart cadenzáit játssza.	
	Decca 475-181-2	Schiff András – zongora, Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, vezényel: Végh Sándor		Schiff Mozart cadenzáit játssza.	
	Philips 456793-2 CD 1	Emil Gilels – zongora, Wiener Philharmoniker, vezényel: Karl Böhm		Gilels Mozart cadenzáit játssza.	
	Sony Music QK 57259	Veronika Rezinovskaya – zongora, Orchestra „New Classic Studio” St Petersburg, vezényel: Alexander Titov		Rezinovskaya Mozart cadenzáit játssza.	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

142

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny KV 595 (1791)	HCD 31172	Kocsis Zoltán – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Rolla János	Mozart cadenzát írt az első és a harmadik tételhez.	Kocsis Mozart cadenzáit játssza.	
	Hungaroton HCD 12825	Ránki Dezső – zongora, Liszt Ferenc Kamarazenekar vezényel: Rolla János		Ránki Mozart cadenzáit játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 10	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáit játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Mozart írt-e hozzá cadenzát	Cadenzák a felvételen	Megjegyzés
D-dúr Rondo KV 382 (1782)	Brilliant Classics 92626/11	Annerose Schmidt – zongora, Dresdner Philharmonie, vezényel: Kurt Masur	Mozart írt egy cadenzát a rondóhoz. (KV 624)	Schmidt Mozart cadenzáját játssza.	
	Archiv Produktion 443 111-2, CD 1	Malcolm Bilson – fortepiano The English Baroque Soloists, vezényel: Sir Eliot Gardiner		Bilson Mozart cadenzáját játssza.	
	IMC 205162-302	Edwin Fischer – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Jozef Krips		Edwin Fischer a saját cadenzáját játssza.	Meglehetősen szertelen cadenza.
	Deutsche Grammophon 00289477 5808	Fischer Annie – zongora, Bayerische Staatsorchester vezényel: Fricsay Ferenc		Fischer Annie Mozart cadenzáját játssza.	
	Decca London 443 727-2 CD 9	Vladimir Ashkenazy – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy		Ashkenazy Mozart cadenzáját játssza.	

Ludwig van Beethoven négy zongoraversenye, amelyben az előadó szabad kezet kap a cadenzákat illetően.

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny, Op. 15	Deutsche Grammophon 453707-2	Maurizio Pollini – zongora, Wiener Philharmoniker, vezényel: Eugen Jochum	Pollini Beethoven 3. cadenzáját játssza az első tételben	
	Columbia Masterworks	Glenn Gould – zongora, Columbia Symphony Orchestra, vezényel: Vladimir Golschmann	Gould saját cadenzáját játssza és nem Beethovenét. A harmadik tételben a partitúrába írt cadenzát is sajátjára cseréli.	Az első tételben fúgaszerkesztésű cadenzát játsszik, a harmadikban pedig vad modulációkat iktat a cadenzába. Gould írja: „Alig bátorkodhatom eltitkolni a tényt, hogy e zongoraverseny első és harmadik tételéhez írt cadenzáim alig vannak tiszta Beethoven stílusban. (...) Így a cadenza az első tételhez inkább egy Regert idéző fuga akar lenni, miközben az utolsó tételé egy rapszódia...” ²
	Teldec Classics 092747324-2 CD 1	Pierre-Laurent Aimard – zongora, Chamber Orchestra of Europe, vezényel: Nikolaus Harnoncourt	Aimard Beethoven 3. cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca London 443723-2 CD 1	Vladimir Ashkenazy – zongora, Chicago Symphony Orchestra, vezényel: Sir Georg Solti	Ashkenazy saját cadenzát improvizál az első tételhez, nem túl hosszú.	Ashkenazy vad harmóniai és dinamikai váltásokkal próbál konkurálni a tétel zenei anyagával
	Teldec 0630-13 159-2 CD 1	Schiff András – zongora, Dresden Staatskapelle, vezényel: Bernard Haitnik	Schiff Beethoven 3. cadenzáját játssza az első tételben	

² Gould ismertetőjében olvasható ez az írás a hanglemez hátoldalán, Columbia Masterworks

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
C-dúr zongoraverseny, Op. 15	Digital Focus QK 66723	Elisso Bolkvadze – zongora, Georgian Festival Orchestra, vezényel: Jahni Mardjani	Bolkvadze Beethoven 3. cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca 421 718-2 CD 1	Vladimir Ashkenazy – zongora, The Cleveland Orchestra, Vezényel: Vladimir Ashkenazy	Ashkenazy Beethoven második, lezáratlan cadenzáját játssza az első tételben és nem egészíti ki, csak a lejegyzett anyagnál marad.	
	GEMM CDS 9063 CD 1	Arthur Schnabel – zongora, London Philharmonic Orchestra, vezényel: Sir Malcolm Sargent	Schnabel Beethoven harmadik cadenzáját játssza az első tételben.	
	Sony Classics SB3K 62774 CD 3	Leon Fleischer – zongora, Cleveland Orchestra, Vezényel: George Szell	Fleischer Beethoven harmadik cadenzáját játssza az első tételben.	
	Deutsche Grammophon 449 757-2	Arturo Benedetti Michelangeli – zongora, Wiener Symphoniker, vezényel: Carlo Maria Giulini	Michelangeli Beethoven harmadik cadenzáját játssza az első tételben.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny, Op. 19	Deutsche Grammophon 453707-2 CD 1	Maurizio Pollini – zongora, Wiener Philharmoniker, vezényel: Eugen Jochum	Pollini Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Columbia Masterworks ML52H	Glenn Gould – zongora, Columbia Symphony Orchestra, vezényel: Leonard Bernstein	Gould Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Teldec Classics 092747324-2 CD 1	Pierre-Laurent Aimard – zongora, Chamber Orchestra of Europe, vezényel: Nikolaus Harnoncourt	Aimard Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca London 443723-2 CD 3	Vladimir Ashkenazy – zongora, Chicago Symphony Orchestra, vezényel: Sir Georg Solti	Ashkenazy saját, improvizált cadenzát játsszik.	Ashkenazy mellőzi Beethoven cadenzáját és egy nem túl hosszú, a tétel hosszúságának kevesebb, mint egytizedét kitevő cadenzát improvizál, igen csapongóan.
	Teldec 0630-13 159-2 CD 1	Schiff András – zongora, Dresden Staatskapelle, vezényel: Bernard Haitnik	Schiff Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca 467 424-2	Friedrich Gulda – zongora, Wiener Philharmoniker, Vezényel: Holst Stein	Gulda Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Deutsche Grammophon 00289 477 5026	Martha Argerich – zongora, Mahler Chamber Orchestra, Vezényel: Claudio Abbado	Argerich Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
B-dúr zongoraverseny, Op. 19	TESTAMENT SBT 1020	Arthur Schnabel – zongora, Philharmonia Orchestra, Vezényel: Alceo Galliera	Schnabel Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca 421 718-2 CD 1	Vladimir Ashkenazy – zongora, The Cleveland Orchestra, vezényel: Vladimir Ashkenazy	Ashkenazy saját cadenzát játsszik az első tételben.	Ashkenazy cadenzája egy komplett kis darab, teli idézetekkel, virtuóz, zenekarszerű megfogalmazásban. Érdemes kiemelni, hogy ez a cadenza nem ugyanaz a Decca London 443723-2 3. CD lemezen található felvétel cadenzájával.
	GEMM CDS 9063 CD 2	Arthur Schnabel – zongora, London Philharmonic Orchestra, vezényel: Sir Malcolm Sargent	Schnabel ezen a felvételen is Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	

10.18132/LFZE.2013.20

Fülei Balázs: Rezervátumban az improvizáció! Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven zongoraversenyeiben

148

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
c-moll zongoraverseny, Op. 37	Deutsche Grammophon 453707-2 CD 2	Maurizio Pollini – zongora, Wiener Philharmoniker, vezényel: Karl Böhm	Pollini Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Columbia Masterworks ML5418	Glenn Gould – zongora, Columbia Symphony Orchestra, vezényel: Leonard Bernstein	Gould Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Teldec Classics 092747324-2 CD 2	Pierre-Laurent Aimard – zongora, Chamber Orchestra of Europe, vezényel: Nikolaus Harnoncourt	Aimard Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca London 443723-2 CD 2	Vladimir Ashkenazy – zongora, Chicago Symphony Orchestra, vezényel: Sir Georg Solti	Ashkenazy Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Teldec 0630-13 159-2 CD 2	Schiff András – zongora, Dresden Staatskapelle, vezényel: Bernard Haitnik	Schiff Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Artone 222367-354 CD 1	Claudio Arrau – zongora, Philadelphia Orchestra, vezényel: Eugene Ormandy	Arrau Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Deutsche Grammophon 00289 477 5026	Martha Argerich – zongora, Mahler Chamber Orchestra, Vezényel: Claudio Abbado	Argerich Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca 467 424-2	Friedrich Gulda – zongora, Wiener Philharmoniker, Vezényel: Holst Stein	Gulda Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
c-moll zongoraverseny, Op. 37	OSA 203 163-306	Wilhelm Kempff – zongora, Dresdner Philharmonie, vezényel: Paul van Kempen	Kempff saját cadenzát játsszik az első tételben.	Kempff cadenzája igazi nagyszabású, romantikus, liszti értelemben vett koncertparafrázis.
	Digital Focus QK 57 222	Sergei Uruvayev – zongora, Orchestra „Classic Music Studio”, vezényel: Alexander Titov	Uruvayev Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	EMI Classics 0777764750 28	Sviatoslav Richter – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Riccardo Muti	Richter Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	HCD 31493	Fischer Annie – zongora, Budapest Symphony Orchestra, vezényel: Heribert Esser	Fischer Annie Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	TESTAMENT SBT 1021	Arthur Schnabel – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Issay Dobrowen	Schnabel Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Sony Classical SB3K 62774 CD 3	Leon Fleischer – zongora, The Cleveland Orchestra, vezényel: George Szell	Fleischer Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Deutsche Grammophon 449 757-2	Arturo Benedetti Michelangeli – zongora, Wiener Symphoniker, vezényel: Carlo Maria Giulini	Michelangeli Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	GEMM CDS9063 CD 2	Arthur Schnabel – zongora, London Philharmonic Orch. vezényel: Sir Malcolm Sargent	Schnabel ezen a felvételen is Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	
	Decca 421 718-2 CD 2	Vladimir Ashkenazy – zongora, The Cleveland Orchestra, Vezényel: Vladimir Ashkenazy	Ashkenazy Beethoven cadenzáját játssza az első tételben.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
G-dúr zongoraverseny, Op. 58	Deutsche Grammophon 453707-2 CD 2	Maurizio Pollini – zongora, Wiener Philharmoniker, vezényel: Karl Böhm	Pollini az első tételben Beethoven második, a harmadik tételben Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Columbia Masterworks ML6262	Glenn Gould – zongora, New York Philharmonic Orchestra, vezényel: Leonard Bernstein	Gould az első tételben Beethoven első, a harmadik tételhez is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Teldec Classics 092747324-2 CD 2	Pierre-Laurent Aimard – zongora, Chamber Orchestra of Europe, vezényel: Nikolaus Harnoncourt	Aimard az első tételben Beethoven második, a harmadik tételben Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Decca London 443723-2 CD 2	Vladimir Ashkenazy – zongora, Chicago Symphony Orchestra, vezényel: Sir Georg Solti	Ashkenazy az első tételben Beethoven első, a harmadik tételhez is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Teldec 0630-13 159-2 CD 2	Schiff András – zongora, Dresden Staatskapelle, vezényel: Bernard Haitnik	Schiff az első tételben Beethoven első, a harmadik tételhez is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Philips 456 793-2 CD 1	Emil Gilels – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Leopold Ludwig	Gilels az első tételben Beethoven második, a harmadik tételhez is Beethoven első cadenzáját játssza.	

Versenymű címe	Felvétel kiadója, száma	Előadók	Cadenzák	Megjegyzés
G-dúr zongoraverseny, Op. 58	OSA History 2031732-306 CD 2	Clara Haskil – zongora, Orchestra Sinfonica di Torino della RAI	Haskil az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	QK 66723	Vladimir Shakin – zongora, New Classical Orchestra St Petersburg, vezényel: Alexander Titov	Shakin az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Sony Classical SB3K 62 774 CD 3	Leon Fleischer – zongora, Orchestre de Cleveland, vezényel: George Szell	Fleischer az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	TESTAMENT SBT 1021	Arthur Schnabel – zongora, Philharmonia Orchestra, vezényel: Issay Dobrowen	Schnabel az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	Decca 421 718-2 CD 2	Vladimir Ashkenazy – zongora, The Cleveland Orchestra, Vezényel: Vladimir Ashkenazy	Ashkenazy az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	GEMM CDS 9063 CD 2	Arthur Schnabel – zongora, London Philharmonic Orch. vezényel: Sir Malcolm Sargent	Schnabel az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	
	GEMM CDS 9063 CD 3	Arthur Schnabel – zongora, Columbus Philharmonic Orchestra, vezényel: Izler Solomon	Schnabel ezen a felvételen is az első tételben Beethoven első, és a harmadik tételben is Beethoven első cadenzáját játssza.	

A FÜGGELÉKHEZ MELLÉKELT CD LEMEZ MŰSORA

[1] W. A. Mozart: C-dúr zongoraverseny, KV 415, Allegro [11:54]

Clara Haskil – zongora, Festival Strings Lucerne, vezényel: Rudolf Baumgartner

A felvétel készült: Lucerne, Gemeindesaal or Lukas-Kirche, 1960. május 5-6.

Deutsche Grammophon, 00289 477 5817, CD 2

[2] W. A. Mozart: d-moll zongoraverseny, KV 466, Rondo, Allegro assai [7:45]

Malcolm Bilson – fortepiano,

The English Baroque Soloists, vezényel: John Eliot Gardiner

A felvétel 1986-ban készült.

Archiv Produktion, 443 111-2, CD 6

[3] W. A. Mozart: C-dúr zongoraverseny, KV 467, Allegro [13:54]

Anda Géza – zongora/karmester, Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

A felvétel 1961-ben készült Salzburgban.

Philips, 456772-2, CD 2

[4] L. van Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Op. 15, Allegro con brio [12:49]

Glenn Gould – zongora,

Columbia Symphony Orchestra, vezényel: Vladimir Golschmann

A felvétel 1958-ban készült.

Columbia Masterworks, 88697130942-06

[5] L. van Beethoven: B-dúr zongoraverseny, Op. 19, Allegro con brio [13:17]

Vladimir Ashkenazy – zongora,

Chicago Symphony Orchestra, vezényel: Sir Georg Solti

A felvétel 1972 májusában készült, Krannert Centre, University of Illinois, Chicago.

Decca London, 443 723-2, CD 3

[6] L. van Beethoven: c-moll zongoraverseny, Op. 37, Allegro con brio [16:20]

Wilhelm Kempff – zongora,

Dresdner Philharmonie, vezényel: Paul van Kempen

A felvétel 1942-ben készült, Berlinben.

OSA, 203 163-306

Teljes játékidő: 75:59

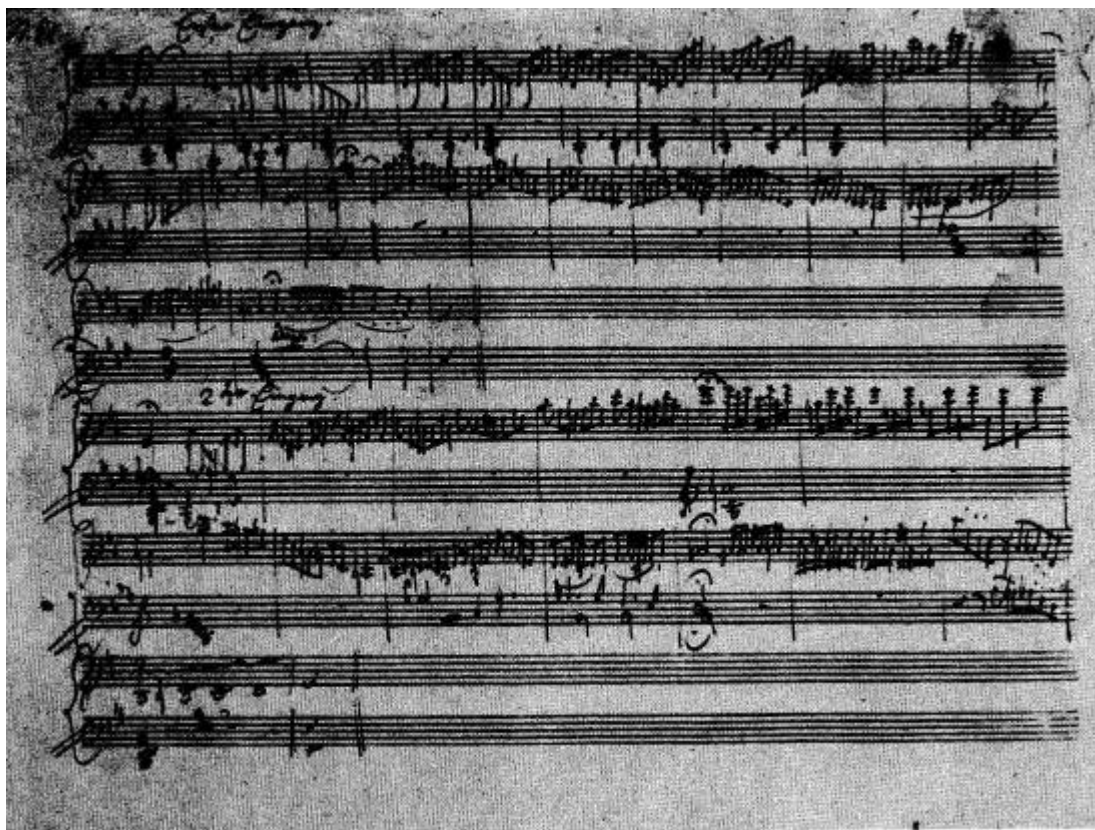
FAKSZIMILÉK



Mozart: C-dúr zongoraverseny, KV 246,
az első tételhez komponált harmadik cadenza, kézirat



Mozart: C-dúr zongoraverseny, KV 246, az első és második tételhez komponált
második cadenza, kézirat



Mozart: Esz-dúr zongoraverseny, KV 271, második pár *Eingang* a harmadik tételhez, kézirat



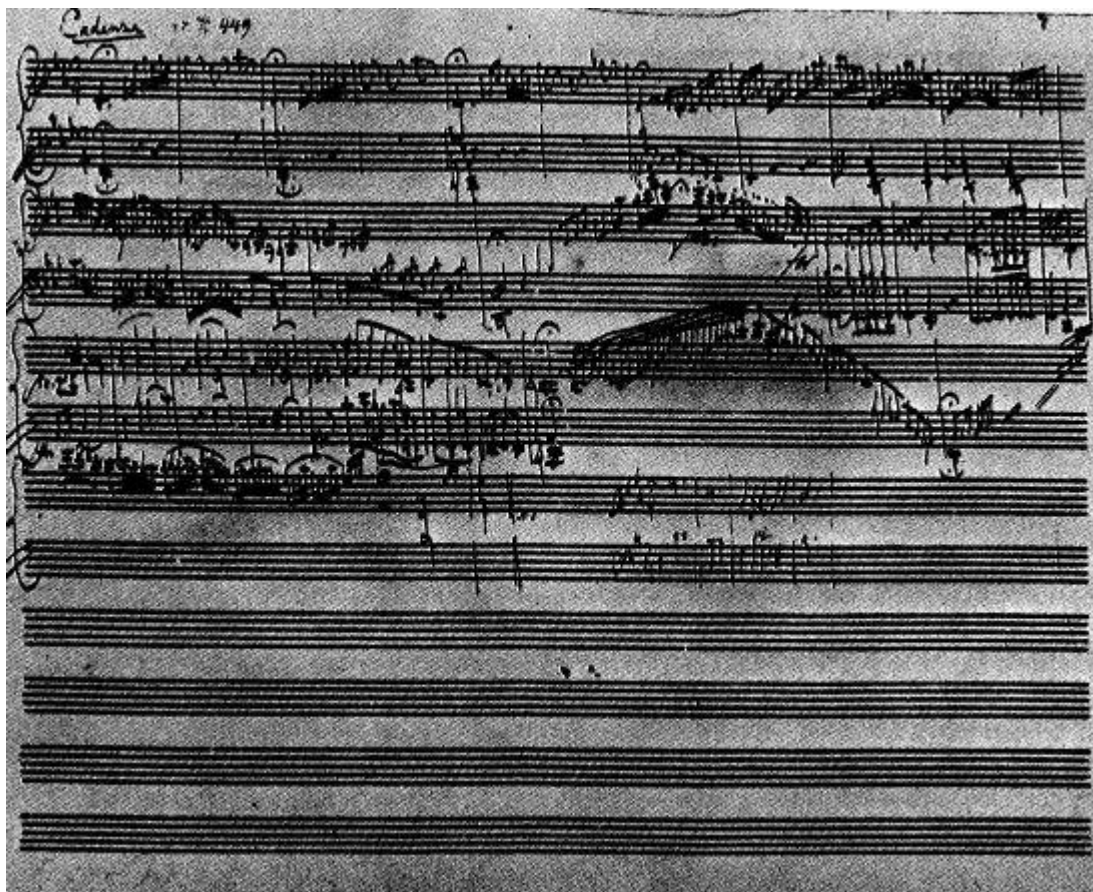
Mozart: D-dúr rondo, KV 382 cadenza, kézirat



Mozart: F-dúr zongoraverseny, KV 413, cadenza az első tételhez, Leopold Mozart kézírata



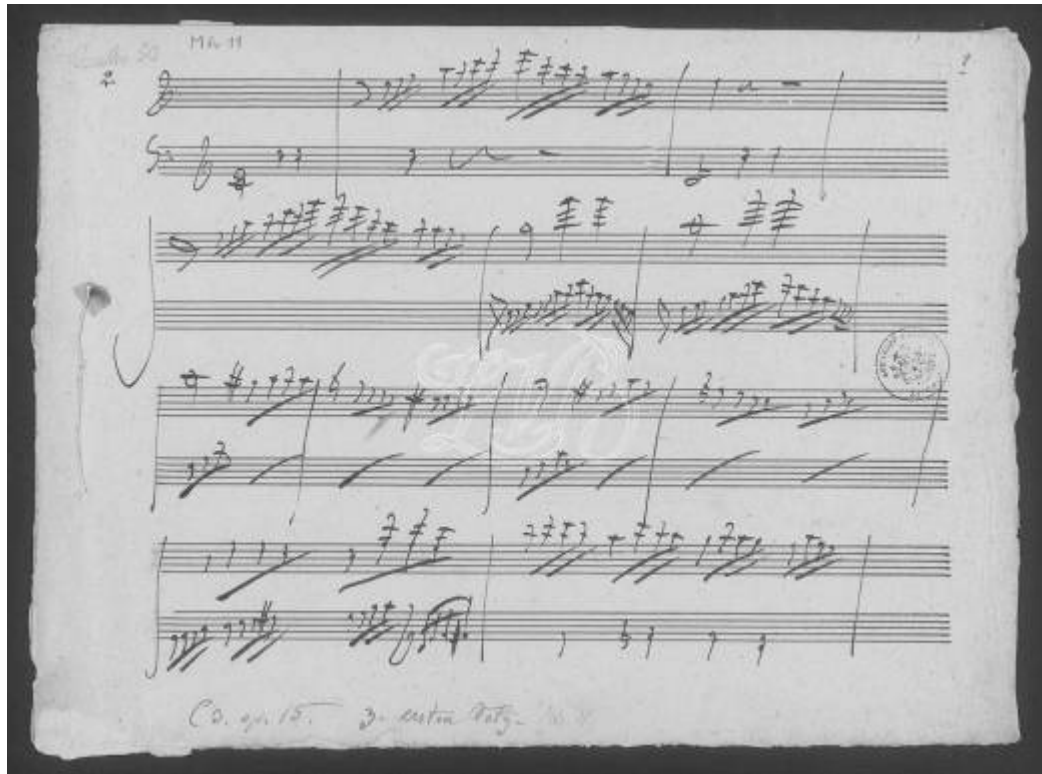
Mozart: A-dúr zongoraverseny, KV 414, első tétel, második cadenza, kézirat



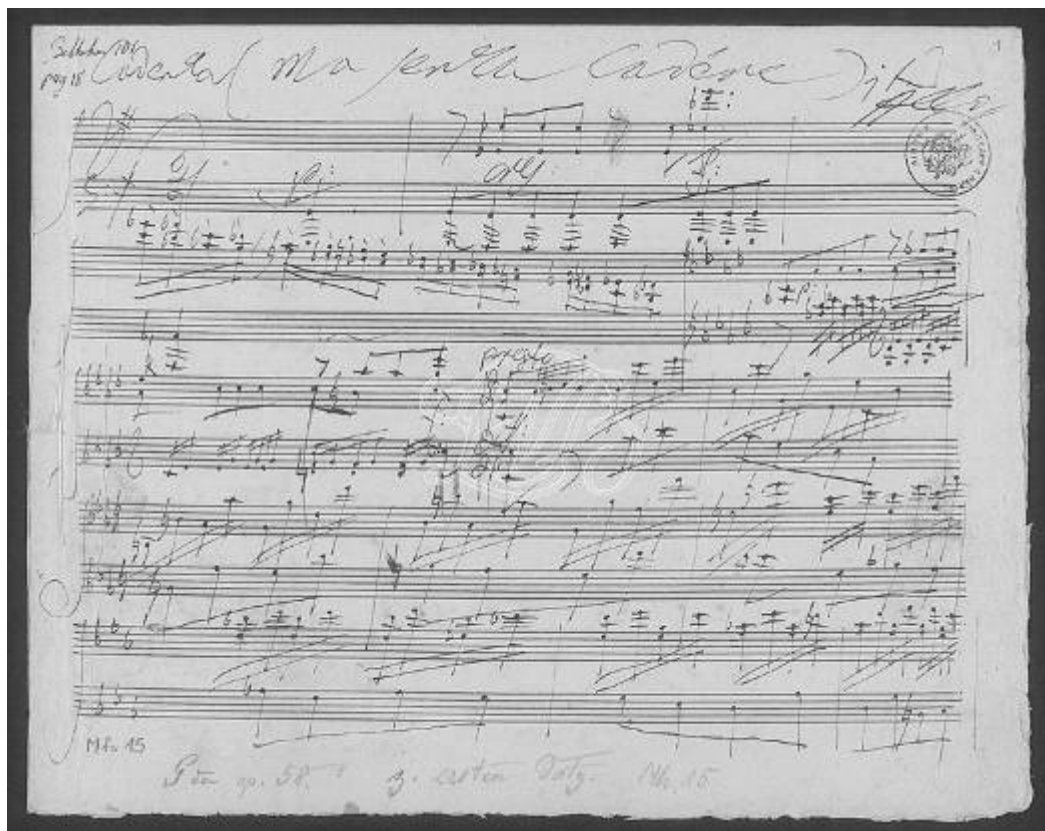
Mozart: Esz-dúr zongoraverseny KV 449, első tétel, cadenza, kézirat



Mozart: Cadenza Ignaz von Beecke D-dúr zongoraversenyének második tételéhez,
Leopold Mozart kézírata, KV 624/K



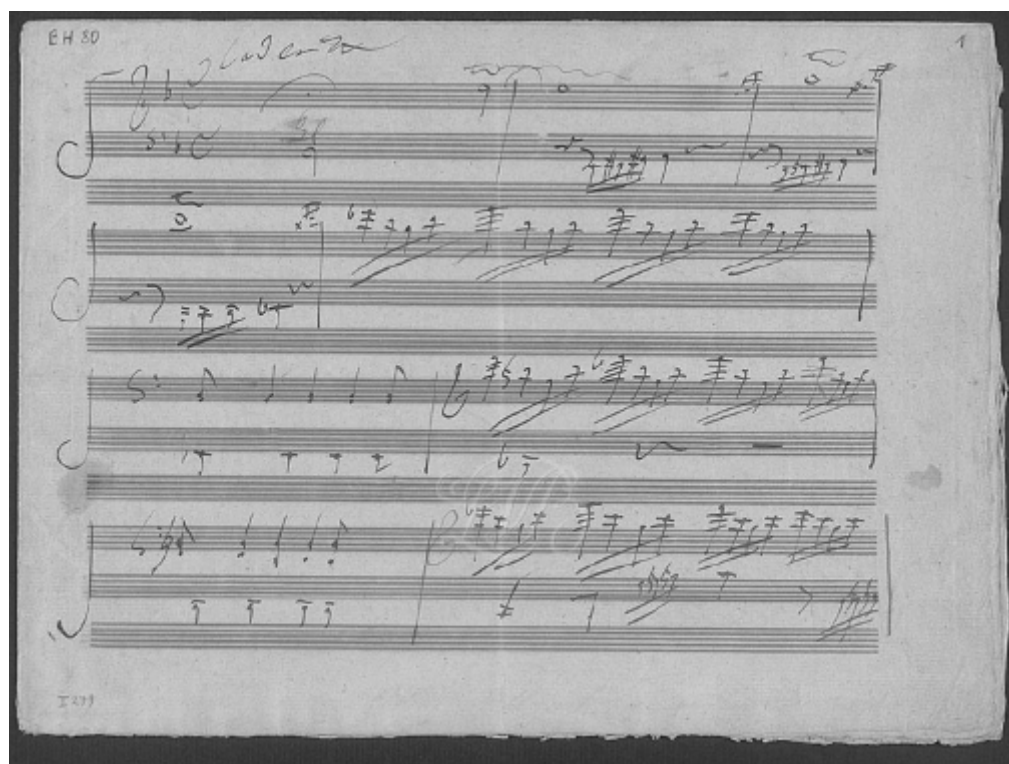
Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Op.15, első cadenza első oldala, kézirat



„Cadenza ma non cadere”: Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, az első tételhez komponált második cadenza első oldala, kézirat



Beethoven: G-dúr zongoraverseny, Op. 58, a harmadik tételhez komponált harmadik, legrövidebb cadenza



Beethoven: Cadenza Mozart d-moll zongoraversenyének, KV 466 első tételéhez, kézirat, első lap, WoO 58/1

DLA doktori értekezés tézisei
Fülei Balázs
Rezervátumban az improvizáció!
Cadenzajelenségek Mozart és Beethoven
zongoraversenyeiben
Témavezető: Dr. Habil. Komlós Katalin PhD, DSc
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok
besorolású doktori iskola
Budapest
2012

I. A kutatás előzményei

Régóta foglalkoztat az a kérdés, hogy a cadenza, avagy a versenyműtételek zárlatának megkésleltetésekor, eredetileg a szólista, vagy szólisták által improvizált díszítés története milyen rejtélyes módon alkot párhuzamot az előadó játékosok társszerzői attitűdjének eltűnésével. Az eredetileg díszítésként értelmezett terület az Itáliából származó concerto műfajának elterjedésével pár évtized alatt kisebb betétszámmá növi ki magát, amely már nem csak díszítésként, de a szólista reakciójaként is szolgál a tétel zenei anyagára. A cadenza eredetileg improvizált díszítés, viszont megjelenésének időszaka, a 18. század elejéhez képest alig száz évvel később a korabeli teoretikusok egyértelműen az improvizált cadenza ellen szólnak. A 19. századtól kezdve szinte kivétel nélkül minden zeneszerző megkomponálja a cadenzát saját versenyművéhez és azt szervesen a tétel zenei anyagához csatolja. Innentől már nem csak a zárlatnál találunk cadenzát, de a tétel bármely pontján. Habár a cadenza sok paraméterben megváltozik, attitűdje mégis megmarad: rögtönzésre emlékeztet, még akkor is, ha minden egyes hangja és az ahhoz tartozó zenei előadási jelek és utasítások is a gondos kidolgozottság eredményei.

Eredetileg olyan átfogó értekezést terveztem, amely a cadenzákból egy csaknem 300 évet átfogó antológiát alkot, amelyben

világosan nyomon követhető az improvizált játék eltűnése. A kutatással járó anyaggyűjtés pillanatában azonban újra rá kellett döbbernem, hogy „mélységes mély a múltnak kútja”, s hogy egy ilyen átfogó munka a nagyszabású feladat mellett automatikusan magában hordozza a felületesség veszélyét is. Ekkor döntöttem amellett, hogy a 18. század billentyűs versenyműveire koncentrálok az értekezést és ismét hamar rá kellett jönnöm, hogy „...kutató buzgalmunkkal a kikutathatatlan incselkedő játékot űz...”, hiszen a 18. századba éppúgy bele tartozik Carl Philipp Emanuel Bach is, akinek megkomponált billentyűs cadenzáiból egy teljes doktori disszertációt lehetne írni. Ez a felismerés sarkallt arra, hogy az improvizált cadenza hagyományának gyengülését, majd eltűnésének jelenségét Mozart és Beethoven zongoraversenyeinek cadenzáin keresztül mutassam be. E két szerzőnél a cadenza funkciója gyökeresen kettévál: Mozart cadenzái egyértelműen a múltba mutatnak vissza és díszítésként értelmezhetőek, Beethoven cadenzái azonban a tétel egészével összemérve domináló szerepet kapnak. Az utolsó, Esz-dúr zongoraversenyében pedig teljesen eltűnik az improvizált cadenza lehetősége. Ez a drasztikus változás érlelte meg bennem, hogy a doktori értekezésnek e két szerző cadenzáin keresztül kell bemutatnia, hogyan került „rezervátumba az improvizáció”.

II. Források

A disszertáció strukturális felépítéséből adódóan a felhasznált források két részre tagolódnak: a cadenzákkal foglalkozó, elsősorban 18. századi teoretikusok által lejegyzett szabályokból és tanácsokból álló „Teoretikus megközelítés” című fejezet a 18. század hat legfontosabb hangszeres- és énekesiskoláját veszi alapul (Pier Francesco Tosi – Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Gesangkunst*. Fordította és jegyzetekkel ellátta J. F. Agricola. Berlin: George Ludewig Winter, 1757; Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752. Magyar fordításban címe: Fuvolaiskola, fordította Székely András. Argumentum Kiadó, Budapest, 2011; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin: 1753 és 1762. Faksimile kiadása: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1957; Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: 1756. Magyar fordítása megjelent Budapest: Mágus Kiadó, 1998, fordította Székely András; Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milano: Guiseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1777; Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule*, Leipzig und Halle, 1789. Faksimile kiadás: Bärenreiter Verlag, Kassel, 1967) míg az „Analitikus megközelítés” című fejezet csaknem teljes egészében magukra a kottákra támaszkodik (W. A.

Mozart: *The Piano Concertos*, közr.: Internationale Stiftung Mozarteum. Kassel: Bärenreiter Urtext Edition, 2006; L. van Beethoven: *Klavierkonzert No. 1-5*, közr.: Hans-Werner Küthen, Urtext der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe, München: G. Henle Verlag, 1996; Beethoven: *Klavierkonzert Op. 61a*, közr.: Hans-Werner Küthen, München: G. Henle Verlag, 2005; Beethoven: *Kadenzen zu Klavierkonzerten*, közr.: Hans-Werner Küthen, München: G. Henle Verlag, 2011). Az „Előadói megközelítés” című fejezetben 20. századi zenetudósok Mozart és Beethoven tanulmányaira támaszkodtam.

III. Módszer

A téma feldolgozását három irányból végeztem: teoretikus, analitikus és előadói. Az első megközelítés a 18. századi teoretikusok absztrakt szabályai alapján próbálja meghatározni, hogy milyen is a jó cadenza egy versenyműben, a második a Mozart és Beethoven által lejegyzett cadenzákat vizsgálja, azt egybeveti a teoretikusok szabályaival, összehasonlítást végez a két szerző cadenzáiból, valamint vizsgálja, hogy a cadenzák hogyan funkcionálnak annak a tételnek a zenei anyagában, amelyekhez komponálták azokat. A harmadik, előadói

megközelítés olyan problémákat vonultat fel, amelyekkel a mai kor előadója találkozik. Túl az első két megközelítésen, a harmadik egyfelől összegzi a tapasztalatokat, másfelől az improvizáció problematikáját szövi tovább. A disszertáció függelékéhez csatolt hangfelvételi táblázatok ehhez a nézőponthoz kívánnak adni empirikus kiegészítést. A három aspektusból történt vizsgálat messzemenő következtetésekre világított rá.

IV. Eredmények

Disszertációm nem titkolt célja az volt, hogy a Mozart és Beethoven zongoraversenyeit előadó művészeket – beleértve saját magamat is – arra a meggyőződésre ösztönözze, hogy a cadenzajáték legfontosabb alkotóeleme a rögtönzés. A különböző vizsgálatok alapján megerősödött bennem, hogy egy előadónak meg kell találnia saját képessége szerinti legszorosabb kapcsolatot az improvizációval, akár egy szerző megkomponált cadenzáját játssza, akár a sajátját. Egyedül így lehet autentikus cadenzát játszani, amellyel a játékos a darabnak, még ha egy kis rezervátumban is, de társszerzője lehet. A 18. századi teoretikusok által leírtakat összevetve Mozart és Beethoven cadenzáinak

analízisével olyan tapasztalatokat sajátíthattam el, amelyek ha talán egy szikrányt is, de gazdagíthatják azokat a zenészeket, akik hangszeres tevékenységükben cadenzajelenségekkel találkoznak.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja

Mint koncertezéssel foglalkozó zongorista, a Mozart és Beethoven cadenzákkal kapcsolatos tevékenységem viszonylag gyakori. E két szerző különböző zongoraversenyeinek előadását hosszas merengés előzte meg, hogy saját cadenzát iktassak a zongoraversenyekbe (ahol lehet), vagy ha rendelkezésre áll, automatikusan a szerző által megkomponált cadenzát válasszam. Eleddig kizárólag a szerző által megkomponált cadenzánál tettem le a voksot, így 2007-ben Milánóban, Beethoven zongoraversenyeinek előadásakor az I Pomeriggi Musicali zenekarral, valamint különböző nemzetközi zongoraversenyeken, ahová Mozart Esz-dúr K 449, d-moll KV 466, A-dúr KV 488 és B-dúr KV 595 zongoraversenyeivel készültem.

I. Background of the study

The question in what way the history of the cadenza, the delay at the cadence of the concerto movements, originally the history of the improvised ornaments by a soloist or soloists, parallels unaccountably with the disappearance of the performers' co-composer attitude has been occupying my mind for quite some time. With the spread of the genre of the concerto, which stems from Italy, the cadenza, which used to be originally interpreted as ornamentation, grows into a smaller musical insertion-piece in a couple of decades, which serves not only as an ornament but also as a reaction of the soloist to the musical material of the movement. The cadenza is originally an improvised ornament, however, compared to the period of time of its appearance, the 18th century, in about a hundred years' time theorists of that period go against the improvised cadenza unequivocally. From the 19th century onwards every composer without exception composes their cadenzas for their own concertos and adds them organically to the musical material of their movements. From this time cadenzas cannot only be found at the cadence but at any point of the movement. Although cadenzas alter in many respects their attitude still remains the same: they remind of improvisation even if they – every single note and the adherent musical instructions and signs for the performer – are a

DLA Doctoral Thesis

Balázs Fülei

Improvisation in Reservation!

The Cadenza Phenomena in Piano Concertos of

Mozart and Beethoven

Supervisor: Dr. Habil. Katalin Komlós PhD, DSc

The Liszt Academy of Music

Studies in History of Art and Culture

Doctoral Program No. 28.

Budapest

2012

result of careful elaboration.

Originally I was going to write such a comprehensive paper which would make an anthology of cadenzas embracing almost 300 years' time in which the disappearance of improvised playing can be clearly traced. However, at a certain moment of collecting material for the study I had to realise again that '...Tief ist der Brunnen der Vergangenheit...', and that such comprehensive work besides the monumental task could also automatically involve the danger of superficiality. At that point I decided to focus the study on the keyboard concertos of the 18th century and again I had to realise shortly that '...mit unserer Forscherangelegentlichkeit treibt das Unerforschliche eine Art von foppendem Spiel...', since Carl Philipp Emanuel Bach also belongs to the 18th century about whose pre-composed keyboard cadenzas a full doctoral thesis could be written. Having recognised this I felt urged to show the weakening of the tradition of the improvised cadenza and then the phenomenon of its disappearance through the cadenzas of Mozart and Beethoven. In their work the function of the cadenza radically separates: the cadenzas of Mozart clearly refer to the past and can be interpreted as ornamentation, figuration while the cadenzas of Beethoven play a dominant part compared to the whole of the movement. In his last E flat major piano concerto the possibility of

an improvised cadenza absolutely vanishes. This drastical change made me decide that my thesis had to present how 'improvisation got into reservation' through the cadenzas of these two composers.

II. Sources

Due to the structural construction of the dissertation the sources used divide into two parts: The chapter named 'Theoretical approach' dealing with cadenzas and consisting of rules and advice noted down by 18th century theorists mainly, takes the six most important music – instrumental and vocalist - schools of the 18th century as a basis. (Pier Francesco Tosi – Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Gesangkunst*. Translated and annotated by J. F. Agricola. Berlin: George Ludewig Winter, 1757; Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: 1752. Title of Hungarian edition: Fuvolaiskola (Flute school), translated by András Székely. Argumentum Kiadó, Budapest, 2011; Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin: 1753 and 1762. Facsimile edition: Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1957; Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: 1756. Hungarian translation published in Budapest: Mágus Kiadó, 1998, translated by András Székely;

Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milano: Guiseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1777; Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule*, Leipzig und Halle, 1789. Facsimile edition: Bärenreiter Verlag, Kassel, 1967) while the chapter named 'Analytical approach' almost entirely builds on the music scripts (W. A Mozart: *The Piano Concertos*, published by: Internationale Stiftung Mozarteum. Kassel: Bärenreiter Urtext Edition, 2006; L. van Beethoven: *Klavierkonzert No. 1-5*, published by: Hans-Werner Küthen, Urtext der Neuen Beethoven-Gesamtausgabe, München: G. Henle Verlag, 1996; Beethoven: *Klavierkonzert Op. 61a*, published by: Hans-Werner Küthen, München: G. Henle Verlag, 2005; Beethoven: *Kadenzen zu Klavierkonzerten*, published by: Hans-Werner Küthen, München: G. Henle Verlag, 2011). In the chapter called 'The Approach of the Performer' I relied on studies of 20th century musicologists on Mozart and Beethoven.

III. Method

I have approached the topic and processing the topic from three directions: theoretical, analytical and performer's views. The first approach attempts to define what a good cadenza is like in a concerto on the basis of the abstract rules of 18th century theorists. The second

one examines the cadenzas written by Mozart and Beethoven and compares them with the rules of theorists, compares the two composers' cadenzas and also examines how cadenzas function in the musical environment of the particular movement which they were composed for. The third approach, the performer's approach deals with such problems that are met by the contemporary artist. Beyond the first two approaches the third one makes a summary on the one hand and on the other hand carries on dealing with the questions of improvisation.

The recording charts attached to the appendix of the thesis aim to empirically supplement this point of view. The study which has been made from these three aspects has revealed far-reaching consequences.

IV. Results

The unconcealed aim of my dissertation has been to inspire the thought among the artists performing the piano concertos of Mozart and Beethoven – including myself as well – that the most important part of performing a cadenza is improvisation. On the basis of different research I have been confirmed that the performer must find the strongest possible connection with improvisation either playing a pre-

composed cadenza of a certain composer or their own. This is the only way to play a cadenza authentically with which the player can become – even if in a small reservation – a co-composer of the piece. Having compared the writings of the theorists of the 18th century with the analysis of the cadenzas of Mozart and Beethoven I have gained such experience which could at least to a certain extent enrich those musicians who encounter the cadenza phenomenon during their musical activity.

V. Documentation of the activity relating to the subject matter of the dissertation

As a pianist giving concerts my activity relating to the Mozart and Beethoven cadenzas is relatively frequent. Before performing certain piano concertos of these two composers there had been quite some contemplation whether to include my own cadenzas in the piano concertos where it is possible or choose the cadenzas composed by the composers automatically where they are available. So far I have solely opted for the cadenzas composed by the composers like in 2007 in Milan when performing Beethoven's piano concertos with the

‘I Pomeriggi Musicali’ Orchestra, and also at different international piano competitions where Mozart's piano concertos E-flat major KV. 449, D minor KV. 466, A major KV. 488 and B-flat major KV. 595 were performed by me.